

11

REMBRANDT

Amelia Pavel



CABINETUL DE STAMPE

REMBRANDT

de
AMELIA PAVEL

Prezentarea artistică a seriei:
IOANA DRAGOMIRESCU-MARDARE

Fotografii alb-negru:
OCTAVIAN STĂCESCU

EDITURA MERIDIANE

București, 1982

Gravura lui Rembrandt este unul din marile capitole ale artei europene; un capitol în sine, atât în cadrul istoriei gravurii, cât și în cel al operei rembrandtiene pe ansamblul ei; poate, în contextul cercetărilor contemporane asupra mijloacelor de limbaj, și un punct central în studiul evoluției expresivității vizuale. Chiar în istoria receptării operei lui Rembrandt, nu întotdeauna egală și fără umbre, gravura ocupă un loc aparte, oarecum intangibil. Nici cel mai aspru dintre judecătorii artei lui Rembrandt, Jakob Burckhardt — unic în formulările lui refractare, izvorile ca o orbire temporară, din pasionata adeziune la crezul estetic într-un univers de cultură europeană — întemeiată pe clasicismul academic — deși rezerve clasiciste se pot întâlni încă din vremea vieții artistului, la Sandrart, reluate în 1681 de Andries Pels, mai discret de Roger de Piles, de Houbraken și iarăși cu asprime la sfârșitul sec al XVIII-lea de Heinrich Füssli — nu a ezitat, ca și precursorii lui, să recunoască în special în gravurile rembrandtiene, valori de mare preț cu semnificații specifice. Din vremea vechilor mărturii de apreciere a gravurii lui Rembrandt există corespondența colecționarului Antonio Ruffo din Messina, care în secolul al XVII-lea cumpăra gravuri ale artistului considerându-le a fi o podoabă a colecției sale. În catalogările și interpretările de la finele secolului al XIX-lea și din cursul secolului XX, o omagiere unanimă acorda gravurii artistului rolul unui concentrat de maximă tensiune spirituală și tehnică, al unui spațiu de afirmare morală, filosofică și artistică, rareori atins până la Rembrandt și nici de la el încoace. Rembrandt rămâne, așa cum justificat subliniază Carl Neumann „nu numai un mare nume al artei, nu numai o realitate vie a prezentului, dar și o forță concurentă și o putere a întregii noastre culturi viitoare“¹.

Este meritul unor figuri ale artei franceze — Delacroix și criticul Thoré-Burger — de a fi repus în drepturi creația rembrandtiană. În cursul secolului al XVIII-lea ținută încă la înalt loc de stimă, după cum o dovedește tocmai importantul număr de tiraje de excelentă calitate ale gravurii lui Rembrandt efectuate atunci de Basan, tiraje din care provin cele mai multe dintre gravurile aflate în colecțiile românești, odată cu neoclasicismul și valul de preferințe generate de reînvierea interesului pentru estetica academică au apărut rezerve față de forme de expresie, la prima vedere atât de străine idealului și normelor estetice ale traseului elen-roman-renascentist-baroc italian. Străine la prima vedere, fiindcă cercetări atente au putut detecta destul de ușor în opera lui Rembrandt — în pictură în special — dar și în gravură — prezența unor elemente clasicizante, incorporate indirect, fie prin influența profesorilor și colegilor lui de atelier, ca Lastman și Lievens, fie prin opere văzute direct sau mai ales gravuri achiziționate de el pentru propria-i colecție, în care se aflau copii de capete antice, elenistice în special, și gravuri după clasici ai Renașterii. Totuși substratul polemic al unui pasaj din jurnalul lui Delacroix,

referitor la Rembrandt, confirmă că în esența ei viziunea acestuia era socotită în sec. al XVIII-lea străină de idealul clasic de frumusețe, chiar și înțeles într-o accepțiune mai largă, incluzând barocul și manierismul. „Cîndva, scrie Delacroix în 1851, se va descoperi poate că Rembrandt este un pictor mult mai mare decît Rafael. Ceea ce scriu aici este un sacrilegiu care va ridica părul măciucă celor de la Academie”². Această repunere în drepturi era la sfîrșitul secolului al XIX-lea un proces încheiat, dacă ținem seama de importanta bibliografie rembrandtiană tipărită în ultimul deceniu al veacului. Ea este alcătuită în primul rînd din importante catalogări printre care cele ale graficii lui Rembrandt ocupă un loc de seamă. Nume ca Abraham Bredius, Cornelius Hofsteede de Groot, Wilhelm Bode pentru pictură, Charles Blanc, W. von Seidlitz, Dimitrie Rovinski cu cataloagele de gravuri (la Rovinski și cu cel al plăcilor și stadiilor), atestă locul lui Rembrandt în conștiința specialiștilor la acea dată. Nu însă numai în al acestora. Faptul că în aceeași perioadă, la finele secolului al XIX-lea, un amator de artă din Țările Române, doctorul V. A. Urechia din Galați, achiziționa dintr-o licitație, pentru colecția sa, un album de gravuri de Rembrandt cuprinzînd 120 de piese, cu puține excepții originale, concordă cu punctul de vedere al epocii în ceea ce privește arta lui Rembrandt.

O îndelungată practică a contactului cu arta Țărilor de Jos, atît de răspîndită în muzee în cursul secolului al XVIII-lea, și care a avut un rol considerabil în afirmarea picturii realiste și romantic-idiliste în secolul al XIX-lea, a stat în parte la baza redescoperirii lui Rembrandt, privit însă din optica laturii lui „olandeze”, de exponent specific — de dimensiuni grandioase — al unei epoci, al unui loc geografic. În acest sens l-au prețuit primii lui comentatori moderni, și în acest spirit s-au apropiat de el și colecționarii sfîrșitului de secol. Abia acțiunea retroactivă a experiențelor artistice europene de la data la care renașterea interesului pentru arta lui Rembrandt avea loc, așa cum avea loc regăsirea lui Greco și a lui Vermeer van Delft, va juca un rol de seamă în deplasarea ierarhiilor de valori și, după cum o vor dovedi atît interpretările teoretico-istorice de la începutul secolului XX, cît și apropierea pasionată, devoțiunea multor artiști din epocă față de Rembrandt, va determina încorporarea în spiritualitatea și sensibilitatea artistică modernă a valorilor rembrandtiene și în special a desenului și gravurii. Aceasta fiindcă tocmai în acestea din urmă, desprinse de factura picturală tradițională ies la iveală mai acut zonele de ruptură și de aici de însingurare din viziunea lui Rembrandt, după cum apare o imensă capacitate de a integra valori acreditate, acumulîndu-le însă în punctul lor maxim de risc și răsturnare. Expresioniști — cum a fost E. L. Kirchner — al cărui duct grafic seamănă surprinzător în nerv, elansare și concentrare emoțională cu cel al lui Rembrandt — au văzut în marele artist

olandez pe maestrul lor; cu aceeași venerație însă l-au privit și realiștii, descoperind în el pe magistrul adevărului uman în pictură, al adevărului tangibil și prin aceasta imediat manipulabil. Iar în ambianța lui Courbet, Rembrandt era numit „Lutherul picturii”. La mijlocul secolului apărea la Paris o carte de Alfred Dumesnil intitulată simptomatic „Noua credință cercetată în arta de la Rembrandt la Beethoven”. Iar Jules Michelet descoperea în Rembrandt un „avocat al săracului și al poporului” care „a profetizat sufletul modern, mai bine decît toți politicienii și istoricii”. La fel ca și expresioniștii căutători de absolut, artiștii fidelității în observație îi studiau cu atenție opera. Era cert astfel că nu sau nu numai mijloacele de expresie ale lui Rembrandt operau fascinația exercitată de el, ci iradierea, din creația lui, a forțelor unui univers purtător de valori complexe, pe care arta le exprima, fără a le sugruma prin perfecțiune, și cărora le lăsa deschise toate căile. Revelatoare sînt în această privință studiile lui Carl Neumann și mai ales cel al lui Georg Simmel. Dacă primul a evoluat în edițiile succesive din 1911, 1921 și 1924, din ce în ce mai marcat de gîndirea lui Worringer și Wölfflin, încercînd o analiză a geniului rembrandtian din unghiul de vedere al dualității „romanic-germanic” și găsind în pictorul olandez un reprezentant caracteristic al spiritualității germanice — gravura servindu-i ca un argument de seamă în demonstrație — la Simmel întîlnim o interpretare în desfășurarea căreia este folosită abundant și funcțional terminologia expresionismului și a futurismului, edificată pe un substrat bergsonian. Pentru Simmel, opera lui Rembrandt redă „fluxul vieții”, „impulsul vital esențial”, „mișcarea”. Un portret de Rembrandt este o „intuiție esențială” în jurul căreia se concentrează „organic impulsurile în creștere”. În contextul acestor interpretări este firească sublinierea excepționalei expresivități și mobilități a gravurii lui Rembrandt, pornită de la „o dinamică interioară”. Pentru Rembrandt, spune Simmel, forma este doar un moment al vieții și nu un univers autonom: sub acest aspect, iarăși grafica oferă exemplele cele mai concludente. Optica lui Simmel care corespunde întru totul, conceptual vorbind, cu gîndirea avangardei artistice a începutului de secol XX, a rămas pînă astăzi în întregime valabilă și activă pentru înțelegerea valorilor rembrandtiene. Adaosurile cele mai de seamă la interpretările lui Simmel sînt comentariul lui Hans Sedlmayr și cel al lui Joseph Gantner. Ca și Simmel, Sedlmayr este influențat de aria conceptuală a artei moderne. Pentru el, căile de acces la gîndirea lui Rembrandt trec prin „experiența tainei”, prin experiența „interiorizării” (Sedlmayr folosește termenul *Innerlichkeit* — laitmotivul lui Kandinsky). Tot în gravură va găsi și Sedlmayr mediul cel mai prielnic pentru unele din căutările lui Rembrandt: pentru cele vizînd „tranzitoriul”, „mobilitatea” ca esență a expresiei. — Gravurii „Jan Six citind la fereastră”, gravură aflată în colecțiile românești, îi revine, după Sedlmayr, menirea de a exemplifica felul în

care „chipul unui om se poate dizolva în lumină ca și cum substanța lui n-ar fi ne de lumea lucrurilor certe, ci ar fi ea însăși țesută din lumină”³. Spre deosebire însă de Simmel, Sedlmayr, deși pleacă de la un sistem de valori estetice moderne, în momentul în care trece de limita esteticului, se întoarce spre teritoriul unor înfățișări de creație spirituală mai vechi. Cu aceasta, sugestiile sale referitoare la universul de valori europene de care Rembrandt este mai aproape, sau referitoare la iconografia operei lui, ori la problemele luminii în viziunea artistului, permută semnificațiile creației rembrandtiene pe un plan anistoric și filosofic, fără implicații imediate asupra căutărilor artistice moderne, și fără aluzii posibile la ele, așa cum se întâmplă în comentariul lui Simmel. O cotitură, academică de astă dată în gândirea despre Rembrandt, au marcat-o studiile lui Joseph Gantner — monografia apărută în 1964 precedată de eseul din volumul *Schönheit und Grenzen der klassischen Form* (1949) consacrat lui Burckhardt, Croce și Wölfflin. Interesul principal se îndreaptă acum către elementele clasicizante din opera lui Rembrandt. Ele erau cunoscute și de cercetarea mai veche; semnificația prezenței lor nu a fost însă nici odată atât de subliniată relevantă. Este o ciudată omisiune preluată de-a lungul secolelor, trecând în umbră una din componentele viziunii lui Rembrandt. Analizele lui Gantner operează, în mare, din perspectiva istoriei culturii, integrarea lui Rembrandt în spațiul central al spiritualității europene. La Gantner ele au un caracter restitativ, bazat pe adânci convingeri filosofice. În argumentele concrete demonstrația este sprijinită predominant pe analize de ordin formal, și mai puțin pe substanța iconografică a operei rembrandtiene. Unul din rezultatele de interes ale cercetării lui Gantner stă în faptul de a fi permis indirect relevarea tocmai a contribuției iconografice a lui Rembrandt, care rămâne până astăzi una din cele mai singulare ale artei universale. În gravuri, această contribuție este nu numai ușor detectabilă, dar și clasificabilă, motiv pentru care toate repertoriile sînt grupate iconografic pe teme specializate. Avantajul acestei metode, deși îngreuiază oarecum urmărirea evoluției și modificărilor în limbaj și procedee, este de a ne ajuta să înțelegem mai bine originalitatea opțiunii lui Rembrandt pentru forme de umanitate care într-un sens sînt din cele mai umile umane, firesc integrabile etichetării de atîtea ori aplicată artei lui de „viziune naturalistă”; în alt sens însă se află la opusul ei, în plin imaginar, acel imaginar pe jumătate real care este imaginarul teatral. Astăzi, repertoriul de „roluri” pe care îl cuprind gravurile lui Rembrandt, în ansamblul lor, se află la baza exegezei rembrandtiene în ceea ce privește implicarea operei de artă în istoria culturii, în istoria spiritului uman.

Nu este lucru sigur dacă studiul acestor roluri epuizează semnificația gândirii estetice rembrandtiene; în fapt repunerea ei în termeni contemporani nici nu mai constituie propriu-zis o urgență teoretică: atât în cronologia directă, cît și în cea

inversă, ecourile limbajului rembrandtian de forme și-a împlinit mesajul. Ceea ce iese acum în evidență pe primul plan sînt neprevăzute resurse de substanță filosofică, psihologică, istorică, sociologică, unele de o acută actualitate. S-ar putea astfel descifra în iconografia gravurii rembrandtiene ideea plurivalenței sensurilor unui comportament sau atitudini umane; semnele unei concepții despre raporturile dintre acțiune și gândirea contemplativă, diferită de cea declanșată de protestantismul activist în întreaga zonă nordică a Europei; declasarea ideii de solemnitate, care pierzîndu-și însemnele exterioare dobîndește un nou spațiu al interiorității; ideea adevărului ca renunțare la mască, la convenție, la vorbire chiar. Artă lui Rembrandt este o artă a tăcerii; chiar gesticulația — în multe gravuri accentuată —, are un caracter strict corporal, nu pare a însoți vorbirea, ci exprimă o comunicare directă, mai adîncă, neocolită. S-ar putea identifica în repertoriul gravurilor lui Rembrandt o suită a motivului „comunicării interiorizate”, tocmai în imaginile care exprimă stări de supunere: „Emmaus”, „Femeia samariteancă”, „Isus printre învățați”, „Predica”, „Avraam învățîndu-l pe Isaac”, „Vestirea păstorilor”. Altele, într-o dedublare cu totul modernă, apar ca expresia unei comunicări a ființei umane cu ea însăși. Autoportretele, personajul denumit „Faustus”, căruia a ființei umane cu ea însăși. Autoportretele, personajele din „Discuție din ușa figura lui Mordehai în „Triumful lui Mordehai”, personajele din „Discuție din ușa templului”, portretul burgmaistrului Jan Six, unele din portretele Saskiei, prezintă dintr-o dată două fețe ale realului, încarnate în aceeași figură: realul natural și realul teatral, acesta înțeles tocmai ca inversul măștii, ca transfigurare în lumea visului, a metamorfozabilului, a mobilității. Între aceste două fețe, Rembrandt stabilește o stare de permeabilitate, de comunicare. Deși Neumann a putut vorbi despre relevarea „protagonistului” — deci a unui personaj cu rol principal — în gravurile rembrandtiene timpurii, atribuindu-i prezența influenței patos-ului baroc italian, deci unui factor de ordin istoric, este sigur că „teatralismul” lui Rembrandt are motivații mai profunde și în fapt se mișcă într-o arie de probleme mai cuprinzătoare decît cele ale acțiunii unor ecouri stilistice. Ca și în teatrul shakespearian, la Rembrandt evenimentul istoric iese din „localizare” și se plasează generic în *illo tempore*, într-un spațiu temporal indefinit, unde istoria — inclusiv dimensiunile ei culturale — este presupusă a nu mai acționa, lăsînd loc liberei desfășurări a umanului. Protagonistul, deținătorul rolului principal, devine astfel un mesager al adevărului și nu al evenimentului izolat, iar comunicarea sa — mesajul — depășind retorica de moment, dorește și atinge planul transmisiunii directe, eliberate de verbalism, de convențiile limbajelor uzate, uscate. Construcția personajelor rembrandtiene subliniază această evadare din timpul istoric și concentrarea pe funcțiuni în timpul interior. O comparație cu gravurile lui Dürer pe teme similare este în acest sens edificatoare, cu atît mai mult cu cît uneori, de pildă în „Adormirea

Maicii Domnului“, schema compozițională se aseamănă. La Dürer, prezența istoriei se impune: personajele biblice poartă hainele epocii; umanizarea lor se face tocmai prin intrarea în timp. La Rembrandt, dimpotrivă: depersonalizarea istorică operează umanizarea prin imersiunea în acel amestec de cotidian, înfățișat cu necrutare și de real secund, aproape de fantastic, atât de caracteristic viziunii rembrandtiene, amestec care nu are nimic de a face cu realul istoric. În același sens, la Dürer se poate vorbi despre stilizare în legătură cu gravura lui, pe când la Rembrandt nu. Stilul este o categorie istorică; o gravură de Dürer se recunoaște prin stilul ei; o gravură de Rembrandt în special prin „scriere“, deci prin elementul mai puțin temporal. Rezultate asemănătoare poate oferi și comparația cu opere ale unor artiști mai apropiați în timp de Rembrandt și de care, pînă la un punct se apropie, de pildă cu gravurile lui Callot. În plin univers alegoric și în plin suprareal, Callot rămîne un om al vremii sale, implicat în istorie. Cerșetorii lui Callot fac parte din altă lume decît cerșetorii lui Rembrandt chiar dacă, imagistic, există între ei o înrudire. Privită în contextul întregii lui opere, seria de gravuri cu cerșetori a lui Rembrandt, timpurie cronologic — mai toată situată între 1629—1633 — pierde caracterul de moment al iconografiei europene în drumul ei spre realism, pentru a dobîndi înțelesul mai precis de etapă pe drumul unei mitologii personale, în același timp și suprapersonale, prin desprinderea realului creat de universul subiectiv al artistului. Dacă Rembrandt, ca personalitate, este — și nici nu putea fi altfel — un exponent al experienței de viață, al gândirii și culturii olandeze din epoca lui; unii istorici ai culturii, de pildă Huizinga, îl folosesc chiar ca exemplu caracteristic, ca un „capitol“ reprezentativ, din substanța intimă a operei lui Rembrandt pecetea aceasta strict istorică dispărește treptat. În fapt se află numai în pictura de tinerețe, de ex. în „Autoportretul cu Saskia“, din perioada integrării artistului în viața de societate a Amsterdam-ului vremii, iar în gravură nu apare nici în primele lucrări. Influențele de limbaj normale în cadrul formării profesionale a unui artist și care la Rembrandt provin din contactele sale directe cu Lastman și Lievens, iar prin intermediul acestora cu alții și sînt mai accentuate în perioada șederii la Leyda, nu modifică structural independența față de istorie proprie viziunii rembrandtiene. Privite în contextul lor european, lucrurile sînt și mai izbitoare. Sîntem, cu opera lui Rembrandt, în plin secol al XVII-lea, în plină înflorire a prestigiului Curții și clasicismului francez, în multiformă iradiere filosofică, etică, estetică a ideilor de ordine și rațiune. În arta olandeză, idealurile acestea se încarnază poetic în acest secol, iar tainicele substraturi ale viziunii lui Vermeer se desăvîrșesc tocmai într-un mediu vizual de pură ordine, după cum și în pictura franceză a vremii se întîmplă cu Georges de La Tour. Cu barocul, deși s-au făcut corelări ale artei rembrandtiene cu el, adesea controversate, legături mai adînci sînt incerte,

în gravură în orice caz. Ceea ce în pictura lui Rembrandt a fost considerat element baroc: abundența materiei pictate, strălucirea ei, iluminările, costumațiile — deci s-ar subsuma conceptului de spectacol —, exprimă de fapt altceva decît o trăire barocă a lumii ca spectacol în mișcare. Concentrată nu numai pe dialogul dintre lumină și întuneric, dar și pe viața luminii în imagine — atât în pictură cît și gravură; iar aici încă în mod și mai persistent, mai dramatic și mai subtil totodată, viziunea lui Rembrandt nu permite suprapunerea noțiunii de spectacol cu cea de teatralitate. Dialectica conflictului mască și contramască, postulată fiind victoria ultimei, prezența primei avînd numai un caracter ipotetic și nu propriu-zis polemic, dă „teatralității“ lui Rembrandt o semnificație mai apropiată de metafora „lumii ca vis“, decît a „lumii ca spectacol“. Cu aceasta l-am putea înțelege pe Rembrandt surprinzător de aproape de contemporanii lui spanioli. Și pentru ei exactitatea observației și a redării, adică ceea ce a fost numit cu un termen nu foarte adecvat, naturalism, atât la Rembrandt cît și la marii spanioli: Velázquez ori Zurbarán, se îmbină nu atât cu stilizarea de viziune italiană, cît cu procedee ale transpunerii într-un real esențial în care urîtul nu este neapărat echivalent cu răul ci cu ideea perisabilului, a tranzitoriului, a căror acțiune imprimă naturii umane pecetea lor. Problema figurii și a trupului uman în iconografia rembrandtiană din acest unghi de vedere se cuvine a fi examinată, iar dacă vreo interferență a operei lui cu barocul poate fi întrevăzută, atunci aici se plasează. Trebuie precizat însă că la Rembrandt ideea perisabilității umane nu apare direct sub forma motivului, a simbolurilor ei, așa cum le cunoaștem din literatura și arta barocului, în parte și a manierismului. Există o singură gravură pe tema îndrăgostiților și a morții, a cărei autenticitate este dealtfel pusă în discuție pe unii specialiști; ceea ce face însă Rembrandt — și ceea ce i-a determinat pe mulți dintre comentatorii lui să-l considere un pictor al Timpului, deși aportul lui nu se mărginește la atât — este o analiză și o reabilitare a „uzurii“. Timpul care macină materia umană nu-i distruge demnitatea și noblețea ei, în versiunile rembrandtiene, acumulează virtuți, astfel că și sub acest aspect al idealului fiziognomic, Rembrandt se distanțează încă o dată de clasicism ca și de barocul amator de contraste, cel care vede în fuga timpului numai distrugerea și descompunerea, nu și compensările ori deplasările de forță. În portretele lui Rembrandt astfel de deplasări calitative nu au neapărat drept suport figuri de excepție — deși unul din exemplele fundamentale în această privință este pictura „Aristotel și Homer“ —, ci chipurile cele mai umile ale cotidianului, care abundă tocmai în gravuri. Un poet german al barocului, Paul Fleming, i-a dedicat lui Rembrandt în 1642, în momentul de maturitate strălucită a artistului, un poem intitulat „Gînduri despre timp“, al cărui conținut ne edifică asupra particularităților înrudirii lui Rembrandt cu barocul și asupra

ariei problematice pentru care a optat el. În poemul lui Fleming iese la iveală în egală măsură acceptarea lucidă a mortalității, perisabilității și un anume optimism superior, de încredere în valorile susținute în această perisabilitate însăși, care exercită astfel un soi de fascinație, fără însă a avea, după cum bine observă Sedlmayr, nimic morbid, ci doar caracterul unei alte înțelegeri mai profunde a ideii de vitalitate.

* * *

Cu plasarea studiului viziunii lui Rembrandt în aria semnificațiilor iconografice pe care gravura le relevă deosebit de clar, raporturile operei lui cu propria-i biografie și epocă apar și ele într-o lumină nouă, mai puțin unilinare și determinate decât s-a afirmat adesea. Astfel, caracterizarea naturalismului rembrandtian ca o formă a experienței de viață protestante, opusă prin gustul ei pentru concret celei catolice, a cărei expresie specifică ar fi amplul stil renascentist, este o generalizare grăbită. Mai întâi naturalismul și gustul pentru concret există din abundență în arta gotică; sînt deci anterioare protestantismului. Apoi, acele apropieri de naturalismul spaniol menționate mai sus înlătură și ele concluzia motivației prin protestantism a artei rembrandtiene. Această motivație se poate sustine în limita prezenței frecvente a scenelor biblice din scrierile Vechiului Testament pentru ale cărui personaje protestantismul a arătat într-adevăr un interes mai mare decât existase în trecut, interes care l-a putut influența pe Rembrandt și în legăturile lui cu evreii — bătrîni în special — din cartierul în care locuia el însuși la Amsterdam. Atribuirea substanței filosofice specifice gravurii lui Rembrandt raporturilor lui cu menoniții — o ramură protestantă — rămîne și ea numai parțial posibilă; blîndețea, simplitatea moravurilor și austeritatea propagate de menoniți sînt totuși departe de a epuiza înțelesurile complicate și pline de ambiguitate ale narațiunii și evocărilor rembrandtiene. Mai curînd apare verosimilă acțiunea indirectă, *per a contrario*, a doctrinei menonite, de la meditațiile căreia Rembrandt a pornit spre zone ale cunoașterii aflate mult dincolo de teritoriul modest al acestei credințe. Raporturile lui cu credințele religioase ale vremii nu aveau un caracter convențional, legat strict de dogmă. Confruntarea scenelor biblice ale gravurilor cu textele de unde s-au inspirat ele arată însă că libertatea pe care și-o lua Rembrandt era o problemă de fond, de interpretare filosofică și psihologică, nu de ordinul adaosurilor de detaliu. Abstracția biblică, sărăcia ei în imagini vizuale, nu sînt supleate de Rembrandt decât în foarte mică măsură și cu o singură excepție: „Vestirea Păstorilor” (1656), și a unor ilustrări de texte apocrife. În tendința lui de a accentua interpretarea filosofică a temelor biblice se poate recunoaște ceva din atmosfera

intelectuală proprie Olandei secolului al XVI-lea, atmosfera umanismului lui Erasmus. Prietenia lui Rembrandt cu Grotius este cunoscută; portretul gravat al acestuia se află printre lucrările foarte caracteristice ale artistului. Circulația dintre gîndirea laică și cea religioasă era vie în perioada amintită, în Olanda; caracterul ei degajat îl va atrage și pe Descartes. Iconografia lui Rembrandt este deci o sinteză în care se întîlnesc mai multe direcții de experiență și gîndire ale civilizației europene, nordice în special. Afirmarea lui pe această arie nu este însă singulară decât prin intensitatea, amplitudinea și specificul interpretării. În sine ea vine în întîmpinarea unui interes pronunțat al amatorilor de artă olandezi — foarte numeroși — pentru conținutul imagistic și pentru înțelesurile lui. Și aici gravura va avea un rol deosebit de important, atît prin accesibilitatea ei pe plan financiar cît și prin independența artistului care, în cazul gravurii, nu are de răspuns unor comenzi decât arareori și lucrează după propriile îndemnuri interioare.

Reciprocitatea și concordanța între aceste îndemnuri interioare personale — atît de accentuate în cazul lui Rembrandt — și capacitatea de apreciere a cumpărătorilor gravurilor lui, atît de numeroși, cuprind și ele o semnificație. Huizinga observase⁵, cu multă perspicacitate, că în esența ei structura economico-socială și culturală a secolului al XVII-lea olandez rămîne medievală, printr-o întreagă serie de trăsături, dintre care cea mai importantă, spune Huizinga, este sistemul orașelor de sine stătătoare, care menține statul o formă de descentralizare de toate felurile, în același timp strict tradițională și plină de elemente liberale. Privite astfel lucrurile, iconografia artei lui Rembrandt — și a gravurii lui îndeosebi — apare integrată acestui spirit tradițional-inventiv, își explică prin el succesul social uimitor la acea vreme dacă ne gîndim la substanța ei profundă atît de aleasă și neodîșnuită. Fără a se lega direct de „epocă”, în înțelesul foarte concret al cuvîntului, gravura lui Rembrandt a crescut pe un teren care permitea și fertiliza tocmai această stare de libertate, lăsînd-o să se afirme în cadrul valorilor spirituale celor mai adînc înrădăcinate în conștiințe la acea vreme. Aceste trăsături desprinse din ansamblul viziunii rembrandtiene s-au maturizat în cursul unei biografii din care nu au lipsit, firește, momentele de prezență în imediatul istoriei. Ele pot fi urmărite și în gravură; aici se mărginesc totuși la aspecte ținînd de sistemul de procedee profesionale și nu ajung la straturile esenței de gîndire artistică. În fapt, în evoluția gravurii lui Rembrandt, de la lucrarea presupusă a fi cea mai veche — 1627 sau 1629 — pînă la ultima, din 1664, deși există momente de preferință tematică or tehnică, nu se observă o strictă continuitate care să facă posibilă diviziunea pe etape. Diferitele momente se încrucișează, coexistă, revin. În acest sens întreaga evoluție a gravurii lui Rembrandt confirmă încă mai imperios decât cea a picturii caracterul

secundar al legăturilor operei rembrandtiene cu coaja exterioară a ambianței ei istorice și naționale. Chiar și destinul biografic al artistului, destin asupra căruia s-au făcut atâtea speculații romanțate, pare să arate că, după ce la un moment al tinereții, prin căsătoria cu Saskia van Uylenburgh, bogata fiică a unui autentic reprezentant al marii burghezii olandeze, Rembrandt a dus un timp viața de satisfacții materiale și sociale a mediului său, nu lipsită de o învecinare cu grosolanul, destinul interior al naturii și caracterului l-au purtat spre contrariul acestor satisfacții. Cum bine observa Huizinga, în biografia lui Rembrandt se manifestă dialectica unei coexistențe polemice între noblețea pe jumătate boemă, pe jumătate aspirând spre pustnicie, și tentația opulenței materiale. Toate acestea însă pînă la un timp, cînd a învins alcătuirea complicată, ambiguă, a structurii lui mentale și psihice, legată de marile tradiții ale solilocviului european din secolele XVI și XVII, dar prefigurînd, în străfulgerările boeme cu notă nostalgică și pe nonconformistul european de astăzi, de tip non-activ. Ruina materială a lui Rembrandt și-a avut astfel izvoarele și într-un traseu interior care parcă a chemat-o și nu doar în vreo incapacitate de a-și administra averea sau în risipă.

* * *

Născut la 15 iulie 1606 la Leyda, Rembrandt a făcut un scurt stagiul de studii la Academia orașului; descoperindu-și vocația artistică, a intrat, tot pentru o perioadă scurtă, în atelierul lui J. Swanenburch; a trecut apoi la Amsterdam, în atelierul lui Lastman, de ale cărui deprinderi clasicizante — el însuși emul al lui Elsheimer — își va aminti de mai multe ori în cursul vieții și datorită căruia a pătruns în lumea lui Leonardo da Vinci, Rafael, Caravaggio, în universul culturii formelor. Intoarcerea la Leyda și stabilirea acolo cu un atelier propriu — împreună cu Jan Lievens care este și inițiatorul lui în gravură —, nu durează prea mult; în 1631 îl găsim instalat definitiv la Amsterdam. Din perioada șederii la Leyda datează primele gravuri din seria cerșetorilor, ceea ce confirmă faptul că luase cunoștință la acea dată de opera lui Callot și că, în linii mari, cultura figurativă a lui Rembrandt era de pe atunci foarte cuprinzătoare, deși nu călătorise niciodată și nu avea dorința s-o facă. La Amsterdam, succesele profesionale nu întîrzie; în scurtă vreme Rembrandt devine un nume celebru și căutat. În 1634 căsătoria cu Saskia îi deschide porțile către viața socială a burgheziei bogate. Dacă pecetea acestei înfloriri sociale și materiale este vizibilă în picturile anilor respectivi, nu la fel se întîmplă cu gravurile, în care zonele mai profunde ale personalității lui nu încetează să se exprime. Nici una din ariile tematice care au făcut gloria gravurilor sale nu lipsește din opera gravată a deceniului 30. Teme din Vechiul și Noul Testament, portrete și autoportrete, scene de gen, într-o varietate pe deplin matură a tehnicii și interpretării, nu lasă să se întrevadă nimic — excepție făcînd cîteva

autoportrete —, din latura lumească-euforică a experienței rembrandtiene din acești ani. În 1642 Saskia moare și Rembrandt devine posesorul unei case impunătoare și al unei colecții de artă dintre cele mai bogate ale epocii, cuprinzînd pe lângă opere ale maeștrilor italieni din Renaștere — Rafael, Palma Vecchio, Giorgione, Jacopo Bassano — și opere flamande și olandeze de Van Eyck, Lucas van Leyden, Jan Lievens, Adriaen Brouwer, Hercule Seghers, zeci de cartoane cu gravuri de Schongauer, Dürer, Cranach, Mantegna, Callot, Ribera și mulți alții. Sculpturilor antice de școală li se alătură o întreagă recuzită de armuri, obiecte extrem-orientale, scoici și pietre semi-prețioase, piei, cărți religioase, cartea lui Dürer despre proporțiile corpului omenesc. Rembrandt are numeroși elevi, cu care, după practica obișnuită în atelierul vremii, colaborează îndeaproape, fără însă a-i face — ca Rubens — participanți la propriile-i lucrări decît în mică măsură. Ei au stat însă sub influența lui dominatoare: astiel Ferdinand Bol, G. Flinck, G. van Eeckhout, A. V. Gelder și alții. Această stare de înflorire exterioară este însă amenințată pînăuntru de o șubrezenie care se instalează progresiv și careia îi corespunde și o retragere treptată din viața socială, nu însă și din activitatea artistică; anii 40 sînt ani de o excepțională productivitate în cursul căreia au fost create capodopere ale gîndirii și trăirii rembrandtiene: pictura „Garda de noapte” (1642), „Cristos la Emmaus” (1648), și gravura „Vindecarea bolnavilor” — așa-numita „foaie a celor o sută de guldeni” (1645). Repertoriul iconografic se îndreaptă și el spre subiecte și personaje mai bogate în înțelesuri profunde, în situații limită, intens emoționale, lipsite de spectaculozitate. În gravură și în desen mai ales, apare mereu mai pronunțată tendința de despuiere a imaginii, de concentrare asupra cîtorva elemente figurative de bază și un punct al autoconfruntării existențiale a personajelor cu ele însele, pe o stare fundamentală în interiorul căreia valori spirituale supreme apar în toată plenitudinea simplității lor. În 1646 complicațiile financiare ale lui Rembrandt ajung la stadiul în care Hendrikje Stoffels, devotata lui menajeră și fiul său Titus, sînt nevoiți să-i facă o angajare fictivă în cadrul colecției, transformată în negoț de artă. Casa este scoasă la licitație. Pînă în 1669, cînd moare la Amsterdam, de unde nu a plecat niciodată, Rembrandt duce o stranie existență de sărăcie retrasă, fecunditate creatoare și iluminare interioară. Este epoca, pentru gravură, a unor portrete de maximă perspicacitate analitică și echilibru — Jan Lutma (1656), Marele Coppenol (1658), Titus (1656), a unor compoziții religioase enigmatice prin substratul de înțelepciune, umilință și ironie, care le stă la bază: „Avraam la masă cu trei îngeri” (1656); a unor reprezentări ale corpului omenesc — între ele „Nudul” (Femeia spălîndu-și picioarele într-un lighean, 1658) — a căror controversată frumusețe participă la experiența aceasta unică a materiei în care s-ar trezi parcă o conștiință a propriei

ei nimicniciei, însoțită tot timpul de o uluitoare capacitate de transfigurare. Un sunet înrudit cu cel al gândirii pascalienne se desprinde din acest capitol de meditație asupra materiei, în zorile filosofiei și științei moderne.

* * *

În colecțiile românești se află exemplare dintre cele mai cunoscute și apreciate ale gravurii rembrandtiene. Biblioteca V. A. Urechia posedă, prin donația fondatorului ei (1897), un exemplar al celebrei „Culegeri de 85 stampe originale”, cuprinzând tiraje executate, la sfârșitul secolului al XVIII-lea, de gravorul, editorul și colecționarul francez Pierre-François Basan, în miinile căruia ajunseseră plăcile gravate în aramă de Rembrandt, după o călătorie lungă de mai bine de un secol din colecție în colecție din momentul în care, cu prilejul licitației în 1656 a întregii averi a artistului, plăcile, deși inventariate, nu au intrat în licitație, nefiind socotite obiecte de valoare, ci utilaj tehnic. Celor 85 de gravuri li se adaugă în albumul respectiv, conform foii de titlu, încă 35 de gravuri trase de astă dată de H. Basan-fiul, după moartea tatălui său, în 1797. Numerotarea stampelor acestui foarte prețios album, care apare foarte rar în marile licitații internaționale — o semnalare există privitor la un exemplar vândut de Galeria Kornfeld din Berna⁶ — corespunde catalogului *Helle et Glomy*. Din albumul de la Galați, care indică un cuprins de 120 de gravuri, lipsesc câteva piese, fie că există suprapuneri de numerotări, fie că unele file sînt goale. Din motive diverse, între albumele acelorași tiraje există mici deosebiri de cuprins; iar dintre gravuri, ca urmare a unor cercetări mai noi, unele au fost atribuite unor elevi ai lui Rembrandt, lui Ferdinand Bol de pildă. Exemplarul colecției gălățene provine dintr-o colecție franceză, a contelui de Laborde, de unde a trecut în proprietatea contelui Guy de Merermy-Lentilly, al cărui autograf figurează pe foaia de titlu, împreună cu un *ex-libris*⁷. Cele 116 piese care alcătuiesc efectiv culegerea, cu toate micile diferențe de calitate a tirajului, poartă garanția faptului că au fost imprimate la numai un secol de la moartea artistului, după plăcile lui, și în cea mai mare parte fără intervenții notabile.

În colecția Cabinetului de stampe al Academiei, se află 55 gravuri, din proveniențe diverse. Cele mai multe sînt tot tiraje din seriile Basan, altele însă sînt mai noi, câteva discutabile și inegale din punctul de vedere al calității. Și în colecția Muzeului de Artă al Republicii se află 10 gravuri — și acestea de proveniență diversă — — câteva din ele tiraje din secolul al XIX-lea. Problema autenticității și fidelității tirajelor ulterioare morții lui Rembrandt a stat multă vreme în centrul cercetării rembrandtiene. Părerile celor care i-au catalogat gravurile n-au concordat întotdeauna. Dacă în catalogul, considerat clasic, al lui Bartsch, figurau 375 lucrări, după expoziția londoneză din 1877 a crescut spiritul critic și rigoarea verificării

planșelor. Atunci au apărut și exagerări în sens contrariu: gravorul Auguste Legros nu recunoștea ca autentice decît 71 de gravuri. În 1906, Singer admitea 137 autentice și 70 îndoielnice; la W. van Seidlitz 261 piese figurează ca certe și 10 ca îndoielnice; în catalogul lui Coppier, 227 planșe sînt date absolut sigure. Hind, al cărui catalog din 1912 se ghidează după punctul de vedere al Cabinetului de stampe din *British Museum* din Londra, confirmă 287 planșe, Jean Laran este mai precaut, rezumîndu-se la 210, iar Münz, în 1952, acreditează 279 ca sigure, dînd în același timp prețioase amănunte privind lucrările care nu pot fi atribuite lui Rembrandt. Despre toate aceste controverse complicate, Jean Laran⁸ — și ne-am asocia părerii lui — spune, după ce le recunoaște importanța și eforturile care le-au stat la bază, că ele trebuie totuși lăsate deoparte în favoarea unui *tête-à-tête* cu Rembrandt și cu opera lui.

Tehnica gravurii la Rembrandt este exclusiv gravura pe metal; nu însă numai acvaforte, ci frecvent dăltița, *pointe sèche* și, cel mai adesea, o mixtură între aceste trei tehnici. Deși folosește mijloacele tradiționale ale meșteșugului, artistul știe să scoată din ele efecte insolite, care fac uneori ca aspectul gravurii să ne inducă în eroare cu privire la tehnica folosită. Revelatorie este comparația între gravurile și desenele lui. În desene hîrtia este abia atinsă; totul pare o respirație scrisă, concentrarea expresiei este maximă; formulările rămîn la jumătatea drumului, sînt aluzii la real și nu decizii asupra lui. Subiectul veritabil este, în cele mai multe cazuri, mișcarea, șansa formelor de a se metamorfoza. În gravuri, chiar atunci cînd maniera vrea să aibă spontaneitatea desenului, ies la iveală reflexia stăruitoare, organizarea calculată a scrierii, a finisajului minuțios. Gravura este pentru Rembrandt un univers în sine. Terminologia tehnică din domeniul picturii, care i se aplică în mod obișnuit, în special atunci cînd se vorbește despre rolul clarobscurului în gravură, nu trebuie înțeleasă ca o accentuare a picturalității acestei gravuri, care este altceva decît un capitol al creației picturale a artistului. Rembrandt nu aspiră să sugereze prin mijloacele gravurii culoarea, și nici materia, în sensul în care o poate face pictura. Formal vorbind și cu unele excepții, gravura lui Rembrandt este abstractă, imaterială. Clarobscurul își atinge cu ea esența cea mai pură: de acțiune în sine a luminii, mai apropiat astfel de acțiunea conviețuirii armonioase, prin contrast, a luminii și întunericului în arhitectură — de pildă în arhitectura de interior a catedralei gotice —, decît în pictură, în mediul culorii. O gravură ca cea denumită „Doctor Faustus” arată limpede această funcție constructiv-abstractizantă a clarobscurului în gravura lui Rembrandt. În modalități mai acoperite, dar pe care studiul atent al compoziției le scoate cu evidență la iveală, aceeași concepție asupra clarobscurului grafic poate fi întilnită în „Vindecarea bolnavilor”, în „Triumful lui Mordehai”, în „Ecce Homo”, în „Rugăciunea

lui David". Perseverența și răbdarea caracteristice constructorului se manifestă în gravurile lui și în frecvențele reveniri asupra stadiilor. Cu excepția unor lucrări care există numai într-un singur stadiu, se înregistrează modificări notabile de la un stadiu la altul. Aceste diferențe au produs multe greutăți specialiștilor, pentru că uneori ele nu provin din mîna artistului, ci din intervenții ulterioare, sau au un caracter combinat, aparținînd și artistului, dar și unor colaboratori, sau se datorează parțial autorului unui tiraj tîrziu. Atunci cînd identificarea este însă sigură, revenirile și modificările de la un stadiu la altul indică o metodă de lucru profund reflexivă, precis calculată, iar corecturile merg de obicei în sensul accentuării construcției — a spațiului în cazul gravurilor gîndite în procedeul clar-obscurului —; a formelor și a compoziției în cazul portretelor, autoportretelor, a scenelor concepute într-o formulare luminoasă, care se concentrează în grupaje masive de mai multe ori în cursul creației rembrandtiene și nu numai la începutul perioadei de creație. Acest spirit abstract-constructiv se împacă la Rembrandt cu realismul observației; adesea, mai ales în perioada de început și în cea mijlocie, exprimat foarte mobil, cu un patetism al mișcărilor, în aparentă contradicție cu strînsarea solid edificată a lineaturilor, care, exceptînd unele din peisaje mai apropiate de desen prin trăsătura degajată și ușoară, demonstrează o deliberată opțiune pentru un specific al gravurii pe metal, cu efecte de evocare, mai mult decît de redare a „materiei“.

Controverse există și cu privire la datările unor gravuri. Cele mai multe sînt datate; dar o anumită grafie rembrandtiană în scrierea cifrelor patru, cinci și opt, a dat loc la interpretări diferite, cu atît mai posibile, cu cît o evoluție stilistică, așa cum s-a spus și mai sus, nu există pe etape bine delimitate. Datările ultime, azi de largă circulație, din catalogul lui Münz, pe care le confirmă în cea mai mare parte și o recentă lucrare de catalogare științifică a gravurilor lui Rembrandt⁹, în cazul controverselor provenite fie din nedatarea lucrării, fie din neclaritatea cifrelor sau a faptului că uneori un stadiu este datat și altul nu, pornesc de la argumentația iconografică, și cu bune rezultate. De pildă valoroasa gravură a „celor 100 de guldeni“ (nedatată de artist) și situată de catalogările mai vechi între 1648—1649, este plasată de Münz, ca fiind concepută și în parte realizată în 1642, pentru că figura centrală a imaginii, — Isus vindecînd bolnavii — seamănă foarte bine cu figura lui Isus din gravura „Învierea lui Lazăr“, datată 1642. Într-adevăr, reprezentarea fizionomiei lui Isus, care variază de la o operă la alta, dar păstrează o anume stabilitate în cursul unei perioade pentru că ceea ce evoluează efectiv în gravura lui Rembrandt este concepția iconografică, poartă, în jurul anilor 1642—1643, anume trăsături cu totul caracteristice. Tendința generală a lui Rembrandt de a înfățișa oameni scunzi, îndesați, cu fața rotundă și membre puternice, se păs-

trează și atunci cînd personajele au un rol aureolat, ceea ce face ca în fapt personajele gîndite de artist ca un centru de iradiație să păstreze întotdeauna o anume amprentă populară, indiferent de costumul pe care-l poartă și de starea socială pe care o reprezintă. Deosebirile care intervin totuși și au putut constitui un reper important în cronologizarea gravurilor nedatate ori cu alte incertitudini, se află în gradul de concentrare a expresiei și de interiorizare a acțiunii înfățișate de respectivul personaj. În figura lui Crist, accentuarea demersului spre interiorizare apare deosebit de clară, mai ales atunci cînd personajul este angajat activ și nu suportă el acțiunea altora, așa cum se întîmplă în gravura timpurie „Marea coborîre de pe cruce“ (1633), impresionanta replică gravată a picturii cu același nume de la Pinacoteca veche din München, și în care, ca și în pictură, Crist, pe durata actului coborîrii, însoțit de detalii dureros naturaliste, nu este decît o masă trupească inertă pentru un moment fără referințe psihice. Dealtfel, asemenea reprezentări de situații pasive dispar din gravura lui Rembrandt, înlocuite fiind de ilustrări ale unor parabole sau întîmplări cu pronunțat caracter activ sau concentrate pe elementul de intervenție într-o acțiune umană. În seria gravurilor de acest fel există o deosebire netă între imagini din perioada tinereții ca „Banul de dajdie“ (aproximativ 1634), avînd în mijloc un Crist cu gestul retoric și mai ales ca „Isus izgonind negustorii din Templu“ (1635), în care personajul principal, antrenat într-o mișcare violent exteriorizată este de fapt un decupaj, un citat după Dürer din seria gravurilor „Patima mică“, și lucrările de maturitate cu subiecte din viața lui Crist. Revenind încă o dată la „Foaia celor o sută de guldeni“, observăm cum gesturile retorice sau agitate fac loc unei solemnități simple, liniștite, marcată și prin veșmîntul lui Crist — acum o cămașă simplă, fără drapajele monumental-baroce din compozițiile timpurii; dar mai ales prin privirea și ritmul interior al trăirii evenimentului. Același lucru în „Mica înviere a lui Lazăr“ (1642), unde fizionomia modest populară a lui Crist, cu aceeași structură corporal-fiziognomică scundă și îndesată — în mare măsură autoportretistică — și simplitatea familiară a gesturilor, contrastează cu senzaționalul subiectului: învierea unui mort. Figura lui Isus adult revine mai rar în operele tîrzii; dar păstrează aceleași trăsături ale unui dublet autoportretistic în versiune îmblînzită și transfigurată; astfel ar putea fi privite „Predica despre iertarea păcatelor“ (1652) și „Pelerinii din Emmaus“ (1654). O altă figură a gravurii rembrandtiene în care apar elemente de autoportret și care, împreună cu figura lui Crist, alcătuiește un fundament al iconografiei gravate la Rembrandt este — în mai multe variante — figura „patriarhului“. Anonimă sau identificată ca personaj central sau episodic, în costum somptuos sau în zdrențe, această figură, despre ale cărei modele — adesea luate din lumea cartierului evreiesc din Amsterdam — s-a scris mult — dobîndește un pronunțat caracter simbolic. Insistențele

descriptive din operele de tinerețe îl atenuează oarecum — fie că ne gândim la „Cerșetorul cu picior de lemn” (aproximativ 1630, probabil însă, în prima versiune, încă mai timpuriu); la bătrînul Iacob din „Vestirea morții lui Iosif”, gravură schițată în 1629, prelucrată de elevii lui Rembrandt în 1632—1633 și finisată de el în 1633; la „Bătrînul cu căciulă de blană” (1630); la straniul personaj teatral costumat din dreapta compoziției „Marea coborîre de pe cruce” (1633), la „Bătrînul cu barbă și căciulă” (1635) lucrată în colaborare cu Bol, la „Sf. Ieronim în rugăciune”, apoi datînd din 1636, la tatăl din „Întoarcerea fiului risipitor” — cu care se și încheie ciclul dominat de o concepție iconografică mai analitică. Timp de cîțiva ani, ca și cum artistul ar fi vrut să-i dea timp de maturizare interioară acestei teme-substrat, care va avea să exprime sintetic experiența umană a lui Rembrandt, subiectul respectiv va apărea mai puțin. Il reîntîlnim, modificat ca atmosferă spirituală și afectivă, în compoziția „Moartea fecioarei” (1639). Aici, detaliile fiziognomice, corporale, vestimentare ale personajului-patriarh, care — cu o funcție imprecis determinată — stă lîngă patul muribundeii, sînt indicate sintetic, dobîndind un caracter de emblemă. Un coif-pălărie, cu forme ciudat-solemne, îmbracă firească, nu „împodobește” capul acestui bătrîn liniștit, simplu, plin de milă și consternare, uman și totuși mai presus de lume. Este o prezență cu valoare simbolică; însă la Rembrandt ideea de simbol trebuie înțeleasă într-un context specific. Rembrandt nu folosește simboluri ca atare — și mai ales nu le folosește cu tenta alegorică pe care le-au avut în tradiția iconografică a Țărilor de Jos, de pildă în cazurile ei cele mai caracteristice în acest sens: la Bosch și Breughel. Simbolurile lui Rembrandt nu sînt gîndite ca semne, ci ca prezențe efective ale unei „puteri”; cel mai stăruitor și mai elocvent este tocmai personajul patriarhului care „este de față” și, fie că ia parte la acțiune, fie că stă deoparte, o veghează, îi dă certitudinea realului. În această figură care, de cele mai multe ori, poartă embleme ale unei deghizări, re trăiește — deși niciodată total — ceva din legendele străvechi vorbind despre sălășluirile divine, deghizate, în lume. Uneori, personajul acesta apare în dublă ipostază în aceeași compoziție: este chiar cazul cu „Moartea Fecioarei” unde, în dreapta, pe jumătate ascuns după o perdea, un bătrîn cu turban și elemente autoportretistice pare a studia desfășurarea lucrurilor. Procedul revine și în „Triumful lui Mordehai” (aproximativ 1640), unde puterea apare de două ori: odată în figura personajului principal și a doua oară în figura lui Ahasverus care, de astă dată, este evident un autoportret al artistului, identificare subliniată și de înfățișarea Esterei cu trăsăturile Saskiei. Comparată cu descrierea din textul biblic a acestei scene (Cartea Esterei 8,15—17), înfățișarea acțiunii este copios interpretată la Rembrandt, iar faptul că schema compozițională amintește de o gravură a lui Lucas van Leyden și de culegerea de ilustrații biblice a lui Merian, nu schimbă

nimic din esența contribuției rembrandtiene pe latura conținutului și semnificațiilor iconografice. În cursul deceniului 40, numeroase gravuri vor cuprinde motivul „patriarhului”, cu variate localizări și interpretări. Anii 1641 și 1642 sînt îndeosebi încărcăți cu prezența aceasta. Angajat în dialoguri îl vom întîlni în gravura „Trei figuri orientale” (1641), cunoscută și sub denumirea de „Jacob și Laban” care, dacă n-ar fi datată, ar corespunde în factura ei luminoasă, puțin seacă, atît momentului de început al creației rembrandtiene, cît și unui moment tardiv, cel al lui „Isus printre învățați” (1654) și „Avraam la masă cu trei îngeri” (1656); o vom întîlni iarăși în mult discutata imagine intitulată — după inventarul de epocă al lui Clement de Jonghe — „Avraam mîngîindu-l pe Isaac” (1641), pe care, dacă am lega-o de desenul cu același motiv aflat la *Albertina*, la Viena, ar trebui s-o denumim: Jacob și Benjamin. După „Avraam și Iacob” — patriarh la propriu — în compoziția „Îngerul dispăre din familia lui Tobias” însuși Tobias umilul pare investit cu această aureolă secretă, iar în gravura la care trebuie să revenim mereu, „Foaia celor 100 de guldeni”, descoperim noi aspecte, neașteptate, ale interpretării motivului. Într-un grup, în planul doi, în stînga imaginii, un personaj cvasi-ascuns, cu beretă italienească, supraveghează atent cele ce se petrec, în timp ce în dreapta, printre bolnavii și schilozii în așteptare, un bătrîn fără vedere, susținut de o femeie, domină toată această parte a gravurii — atît prin monumentalitatea formei cît și prin felul în care se concentrează lumina asupra ei, făcînd din personajul respectiv un personaj principal ca și predicatorul, la fel învăluit în lumina direct îndreptată asupra lui. Din 1642 datează gravura, neobișnuită ca structură compozițională și mai apropiată de pictura artistului ca oricare alta, „Sf. Ieronim în meditație”, în cămara sa. Motivul, obișnuit în arta italiană, germană și a Țărilor de Jos, este conceput de Rembrandt cu totul în afara cadrului iconografic tradițional al temei. Ieronim este, mai mult decît oricare dintre figurile mai sus citate, „patriarhul”: de astă dată cufundat în sine cu totul, ferindu-și cu mîna privirea spre lumea exterioară. Cămara, spre deosebire de încăperile, deși sobre, totuși umanizate de obiectele uzuale și de un anume grad de elegantă și căldură din picturile italiene sau germane pe aceeași temă, este un spațiu abstractizat, strîns construit din înțepăturile dălțiței și ale acului sec, și cufundat în întuneric; în fapt, ei se reduce la o scară interioară care domină totul, avînd un format ciudat, semnificînd, pe o porțiune coborîșul și pe alta urcușul. Este modelul de scară pe care o vom reîntîlni în pictura și mai ales în scenografia expresionistă de teatru și de film. Fereastra există doar ca sursă de lumină, iar masa, cartea și capul de schelet, doar ca semne de recunoaștere a temei. Imbrăcămintea personajului este revelatoare pentru gîndul rembrandtian: ea se compune din mantaua învățaților, a „clericilor” epocii; bereta însă este a artistului: cea pe care o întîlnim

în autoportretele lui. În tardiva gravură „Avraam la masă cu trei îngeri”, reapare patriarhul și dublura lui. A fost adesea subliniată strania și cu totul neobișnuita înfățișare a îngerilor din această gravură: toți în vîrstă, cu figuri aproape urîte — unul din ei cu trăsături asiatice — iar unul, un moșneag cu barbă. Este cel către care Avraam își îndreaptă privirea și mîna; un fir nevăzut pare a-i lega pe cei doi; cu mici deosebiri, fizionomia lor este aceeași. O ultimă oară, mai discret schițată — întreaga gravură are dealtfel caracterul unei schițe — există o sugestie a misterioasei prezențe în compoziția „Petru și Ioan la poarta templului” (1659), încarnată, în personajul episodic, departe în al doilea plan al imaginii, și reprezentîndu-l pe marele preot într-un costum teatral-fantezist. Dacă procedeul în sine al ambiguității în caracterizarea unui personaj, cu sau fără intervenția elementului autoportretistic, apare și la Leonardo da Vinci și la Dürer, la Rembrandt el are o frecvență mai mare și un sunet parcă mai dramatic existențial, mai puțin intelectualizat. Deasemeni apare în iconografia lui Rembrandt, desemnat în cadrul mai multor teme, personajul tînărului fie virtuos și nevinovat, fie pregătit pentru purificare. Așa este figura Sf. Ștefan, din „Lapidarea” (1635), figura lui Iosif, pe care-l întîlnim în gravura „Iosif și soția lui Putifar” (1634), acea gravură condamnată de Burckhardt pentru naturalismul socotit de el excesiv; chipul lui Titus, fiul lui, repetat în mai multe portrete, inclusiv în cel intitulat „Jucătorul de cărți” (1641), pus sub semnul îndoielii ca autenticitate de Seidlitz; tînărul Isaac, în gravurile mai sus pomenite, „Fiul risipitor” și „Isus la vîrsta adolescenței timpurii”, uneori, așa cum presupune cu îndreptățire Coppier, înfățișat cu chipul lui Titus. Lăsînd deoparte aceste laitmotive, cărora li se adaugă și alte cîteva mai mărunte și care străbat în toate categoriile de subiecte, studiul gravurii rembrandtiene se adaptează cel mai adecvat tot la metoda folosită în cataloagele și repertoriile vechi sau noi și anume gruparea în următoarele categorii de subiecte: autoportrete, teme biblice din Vechiul Testament, teme biblice din Noul Testament, scene de gen, peisaje, scene fanteziste, portrete de bărbați, portrete de femei, cerșetori, nuduri, schițe. În interiorul acestei clasificări, ordinea este cea cronologică. Explicația sistemului oarecum rigid al grupării iconografice pe subiecte și nu pe elemente iconografice de bază, mai profund împlîntate în gîndirea și experiența rembrandtiană, se leagă de preluarea, din considerente tehnice, a grupărilor catalogării lui Bartsch,* documentul de referință pentru catalogările ulterioare. Cu toate acestea, există și o corespondență cu realitatea operei rembrandtiene în grupările gravurilor pe subiecte, în măsura în care le privim ca unități complexe și nu numai ca unități tematice. În acest sens, examinarea pe categorii de subiecte poate facilita desprinderea straturilor de semnificații multivalente.

Din fiecare categorie, colecțiile românești posedă lucrări de mare interes, dintre cele mai cunoscute. Nu toate exemplarele sînt însă la fel de prețioase; chiar și din tirajele lui Basan, există unele considerate de mulți specialiști a fi copii. O privire cronologică asupra întregului patrimoniu românesc de gravuri rembrandtiene, fără stricta separare a temelor, ar fi mai adecvată din punct de vedere metodologic pentru că permite, atît cît pot fi ele detectate, caracterizarea unor etape din unghiul de vedere al ansamblului creației grafice a artistului, după cum îngăduie stabilirea dominantelor unei teme sau alteia. Asupra periodizării gravurilor rembrandtiene, deși majoritatea autorilor care s-au ocupat împart în trei momente desfășurarea creației grafice, ei nu sînt cu totul de acord cu ceea ce privește lungimea fiecărei etape. Unii stabilesc data de 1639 ca un prim moment de cezură; alții se opresc mai devreme. În fapt, examinată pe teme, creația rembrandtiană ar impune pentru fiecare temă o altă periodizare; examinată cronologic pe ansamblu, o periodizare logică și care să nu forțeze realitatea discontinuității gravurii lui Rembrandt, ar putea propune următoarea împărțire: 1629—1634; 1635—1641; 1642—1652; 1653—1664. Deosebirea dintre ultimele două perioade ar fi cea mai puțin pronunțată; ea există totuși în sensul că ultima etapă are, în toată profunzimea ei originalitate, un caracter referențial.

Din cursul anilor 1629—1634, colecția de la Galați cuprinde două acvaforte de primă calitate, „Cerșetorul cu picior de lemn” și „Cerșetor și cerșetoare stînd de vorbă”, ambele gravuri în stadiul II — adesea cel mai semnificativ dintre toate stadiile rembrandtiene, — ambele datînd din 1630; a doua avînd indicat anul pe ea, odată cu semnătura. Libertatea de tratare indică o deplină maturitate, în special în tratarea mișcării, a atitudinilor. Incizia este nervoasă, însă echilibrată. Folosind maniera deschisă, cu mult loc lăsat efectelor albului, Rembrandt, spre deosebire de gravurile lucrate mai tîrziu, în aceeași manieră deschisă, acordă încă destulă atenție sublinierii unor contraste izvorîte din contrapunerile dintre liniile oblic-paralele negre și suprafețele plastic evocatoare ale albului. Iconografic vorbind, Rembrandt este la această dată pe deplin el însuși. Construcția și studiul formelor se află într-o fază a primei lui etape realiste: mai sintetice în viziune decît cele ale lui Callot și cu un subtext filosofic mai profund și mai consistent, formele și chiar elementele grafice ale acestei serii de debut pe tema cerșetorilor au încă un pronunțat caracter plastic. Tendința spre abstracție, deja vizibilă în „Cerșetorul cu picior de lemn”, se va atenua în alte lucrări ale aceleiași perioade, pentru a reveni mai tîrziu. De reținut, în gravurile cu cerșetori ale acestor ani, este clarificarea în conștiința lui Rembrandt a deosebirii dintre linia gravată și linia desenată. Münz vorbește despre un sistem de „grupaj neortodox” al liniilor în lucrările din jurul anului 1629, care ar demonstra încă o ezitare. Dimensiunile miniaturale

ale gravurilor de debut accentuează înfățișarea lor înrudită cu desenul. „Cerșetorul cu picior de lemn” este prima gravură în care liniaturile au într-adevăr intensitatea și materialitatea tensionată a trăsăturii incizate. Temele cu implicație narativă, pe subiecte biblice din Vechiul Testament, vor favoriza în această perioadă înclinarea spre concret și plasticizare, mai ales atunci când lucrările sînt rodul unei colaborări cu elevi sau discipoli mai respectuoși față de valorile academice. Un exemplu îl oferă o acvaforte cu intervenții de *pointe sèche*, „Jacob jelind moartea lui Iosif”, concepută de Rembrandt în 1629, dar prelucrată de elevi în 1632—1633. Titlul gravurii menționat în catalogul gălățean nu este singurul: o variantă poartă titlul de „Vestirea morții lui Iosif”, iar exemplarul de la Biblioteca Națională din Paris este numit „Haina lui Iosif adusă de Iacob”. Ca interpretare iconografică, se pot observa unele legături: astfel, capul lui Iacob seamănă cu unele figuri de bătrîni din seria cerșetorilor sau din picturile de tinerețe, în timp ce mesagerul prevestește figura lui Ioan dintr-o gravură tîrzie: „Petru și Ioan la poarta Templului”. Plasticitatea și gesticulația personajelor este accentuată și ritmată după reguli academice. Interesantă în această imagine este și concepția peisajului, cu trepte ale distanțării în spațiu, de o mare finețe grafică. Apare și motivul ușii, care va dobîndi o mare importanță în imagistica rembrandtiană. O factură înrudită cu această gravură poate fi întîlnită în „Marea coborîre de pe cruce” (1633), din colecția gălățeană. Lucrarea, o acvaforte deja specific rembrandtiană din punctul de vedere al liniaturilor suprafeței gravate, pe unele porțiuni oferind de-a dreptul imaginea unor construcții geometrice abstracte, păstrează totuși, compozițional vorbind, un subliniat caracter plastic. Gravura este o replică a picturii cu același nume, în care problema opoziției dintre relief și nonrelief este foarte importantă, ea slujindu-i lui Rembrandt și colaboratorilor lui pentru scoaterea în evidență a cadavrului lui Crist, a materiei inerte. Scena este concepută dramatic, mai teatral decît o permitea textul evanghelic corespunzător, căruia Rembrandt i-a adăugat mai multe personaje, în costume insolite. Totuși caracterizarea lui Mûnz, care vede în autorul acestei gravuri un „artist oficial baroc”, inspirat de Rubens și aflat „într-o digresiune”, „într-o fundătură” față de sine însuși este inadecvată. Dealtfel Mûnz recunoaște el însuși că în esență lucrarea se desfășoară în spațiul spiritual al lui Rembrandt. Un an mai tîrziu apare „Femeia samariteană” (1634), o acvaforte cu intervenții de ac—*pointe sèche*, — din care Cabinetul de stampe deține un frumos exemplar al stadiului doi. Asemănătoare ca structură compozițională — avînd centrul de greutate a semnificației în stînga imaginii — cu „Vestirea morții lui Iosif”, inclusiv prezența motivului ușii, aici prezentat în varianta bolții, această gravură precisă în narație, subliniază, prin concepția caravagescă a personajului lui Isus, plasticitatea formelor.

Edificiul din stînga imaginii își conturează însă o existență autonomă, de construcție geometrică. Din același an, un exemplar de mai puțin interes, „Banul de dajdic” (Biblioteca V.A. Urechia) reia tema unei picturi din 1629 și o formulare grafică a lui Frisius. Preocuparea pentru plasticitatea formelor rămîne evidentă. Lucrarea face parte din seria — redusă — a unor gravuri de o factură mai populară, cu o imagistică de largă circulație. În anii de tinerețe Rembrandt a realizat cîteva portrete și autoportrete; dintre acestea în colecțiile românești se află un cunoscut portret, numit în albumul Bibliotecii Urechia „Bătrîn cu căciulă de blană” (1630), adesea citat și ca „Evreul Philo”, punct de vedere susținut de Middleton după o informație din documentele epocii. Fizionomia are o legătură vizibilă cu unele personaje din compozițiile pe teme biblice ale aceleiași perioade subliniat expresive, iar tehnica gravării cu figurile de cerșetori. Un portret multă vreme atribuit lui Rembrandt — el continuă să-i fie atribuit și astăzi în catalogul colecției de la Galați — este „Mama artistului cu mănuși”. În repertoriile rembrandtiene recente, portretul este atribuit lui Ferdinand Bol și nu mai este înscris printre operele rembrandtiene.

Între 1634 și 1639 se înregistrează în gravura lui Rembrandt mari alternanțe de viziune, manieră și calitate. Cea mai importantă lucrare prin numeroasele probleme iconografice și pur grafice din această perioadă este „Vestirea păstorilor” (1634), din tirajul original al căreia un exemplar de o unică frumusețe se află la Biblioteca Națională din Paris. Gravura, complexă prin tehnica ei: acvaforte, dăltiță și *pointe sèche*, într-o îmbinare de o desăvîrșire rar atinsă în istoria gravurii, exprimă o sinteză a principalelor valori estetice și axiologice de care artistul a fost legat în decursul întregii sale activități creatoare. Pot fi recunoscute urme ale unor influențe italiene; unii comentatori cred că îl pot regăsi pe Rafael în concepția păstorului din marginea dreaptă a imaginii. Nu lipsesc nici ecourile din Bloemaert, Uytenbrouck și Uytenbogaert. Calmă și în același timp dinamică pînă la violență, gravura cuprinde, perfect contopite, patru capitole. Unul în dreapta jos, este o scenă animalieră, încărcată cu studii de mișcare și numeroase detalii mult peste necesarul descrierii textului biblic corespunzător/ Luca, 2,8—9 /. Gustul olandez și nervul baroc sînt prezente aici. Tot restul părții drepte este acoperit de o somptuoasă reprezentare a naturii, în fapt primul peisaj al lui Rembrandt. O notă prevestitoare romantică, punctată de elemente exotice, în care coexistă peștera, palmierul și trunchiurile răscolite de copaci, semnifică valabilitatea, pentru natura de pretutindeni, a evenimentului narat în imagine. În stînga jos, pînă spre mijlocul gravurii, un „teren neutru”, spațiu de distanță pentru intrarea în acțiune a supranaturalului care apare trimfător și calm în porțiunea din stînga sus. În fruntea unui cortegiu de îngerași care amintesc de personajele

de același fel din arta italiană a Renașterii, se află un înger-șef, cu un cap rembrandtian de cea mai pură factură, semănând cu Saskia, dar avînd și discrete elemente autoportretistice. Porțiunea este gîndită ca un centru de intensă iradiere de lumină, prefigurînd soluția asemănătoare din gravura tîrzie, cu tîlcuri ermetice, „Doctorul Faustus“. Din punct de vedere grafic și dacă lăsăm deoparte personajele acestei porțiuni de gravură, identificăm ușor, în această imagine atît de concret-figurativă, prezența gustului pentru abstracția semnului grafic și valorile lui constructive.

Adesea invocate în cadrul aceluiași interval de timp sînt, cu aprecieri diferite, „Iosif și soția lui Putifar“ (1634) și „Vînzătoarea de clătite“ (1635). Prima, o piesă de adevărată virtuozitate grafică prin gradările luminii în care sînt învăluite personajul lui Iosif și întreaga porțiune luminoasă a gravurii lucrată cu dăltița rivalizează cu cele mai moderne capodopere ale genului; ea a stîrnit însă, prin precizările ei naturaliste, supărarea multora dintre contemporanii artistului, ba chiar și a unor admiratori de mai tîrziu — cum a fost Carl Neumann — pentru a nu mai vorbi de criticii lui vehemenți, cum a fost Jakob Burckhardt. Unele din aceste observații pot fi îndreptățite; ele se referă la amănunte care uimesc, într-adevăr, și nu se justifică prin textul biblic corespunzător, luat *ad litteram* (Geneza 39, 11—12). În text nu este vorba de nici un pat; acțiunea la care se referă textul nu cuprinde nici o ispitire și nici vreo începere a faptei: totul se rezumă la gînduri și cuvinte. De reținut este însă că și Thomas Mann, în trilogia al cărei personaj central va deveni acest Iosif¹⁰, ca exemplar mitic al acumulării pasive de manifestări ale destinului, tratează întîmplarea cu soția lui Putifar ca o „ispitire“, ca o luptă cu momente într-un fel deja începute. S-ar putea presupune că Thomas Mann a cunoscut gravura lui Rembrandt și interpretarea acestuia, fără însă a se opri deloc asupra opțiunii lui descriptive. În ceea ce privește elementul erotic brutal al gravurii, el mai apare și în alte cîteva gravuri de mai mici dimensiuni, cu subiecte obscene. A doua gravură, „Vînzătoarea de clătite“, este contestată ca autentică de Coppier dar confirmată în primul rînd prin existența mai multor desene de Rembrandt cu același subiect agreeat în epocă și cerut de publicul cumpărător, și prin compoziție, prin stabilirea raportului dintre personajul așa-zis principal și celelalte secundare, dintre care de fapt unul devine centrul real al imaginii. Distribuția uniformă a luminii în această gravură va fi reluată de Rembrandt într-o serie de lucrări tîrzii, cum ar fi „Iisus printre învățați“ și majoritatea peisajelor. Tot în a doua jumătate a deceniului 30, Rembrandt gravează binecunoscute portrete: al lui Jan Uytenbogaert (1635), numit și „Cîntăritorul de aur“, o scenă de gen în cea mai bună tradiție de minuție olandeză. Gravura este lucrată în colaborare cu elevi și este semnată abia de la

al treilea stadiu înainte avînd, în acel stadiu, un format octogonal. Portretul propriu-zis se desprinde însă net, ca adîncire analitică, de restul imaginii. Cu același nume, de Jan Uytenbogaert, ne este înfățișat de Rembrandt portretul predicatorului remonstrant¹¹ (1635); în colaborare cu Ferdinand Bol, un „Bătrîn cu barbă și căciulă de blană“ (1635), asemănător ca manieră de a grava cu seria cerșetorilor; tot împreună cu Bol, un „Sf. Ieronim în rugăciune“. Deși tirajul lui Basan este prelucrat, pecetea rembrandtiană rămîne aproape nealterată, în arta de a construi formele cu materia subtilă a trăsăturii gravate pe metal. Dintre autoportretele acestei perioade, colecția de la Galați posedă un exemplar al mult prețuitei gravuri „Autoportret cu Saskia“ (1636). Este una din lucrările la care apar notabile intervenții ale artistului de la un stadiu la altul. În aceeași colecție, precum și în Biblioteca Academiei, există un alt celebru autoportret, cel cu „pană și beretă de catifea“ (1638). Fizionomia artistului și privirea lui arată, față de autoportretele anterioare, nu numai o accentuată maturizare, dar și o deplasare a universului expresiv portretistic spre alte valori, de introspecție, de întoarcere a sentimentului puterii spre interior, spre auto-dominare. Asemănătoare ca procedeu grafic cu „Vînzătoarea de clătite“, dar iconografic desfășurîndu-se în planul motivelor simbolice, este, în această perioadă, „Întoarcerea fiului risipitor“ (1636). Invenția scenei nu e total originală, ci inspirată de o xilogravură a lui Heemskerck. Totuși concepția motivului ușii, al ferestrei, al bolții — ca și figura răvășită, urîtă, umilită, a fiului, — sînt profund implicate în gîndirea rembrandtiană și ideile lui despre traiectoriile comportamentelor și destinelor umane. Din aceeași serie a gravurilor „în plină lumină“, frecvente în acești ani, face parte și discutata gravură „Adam și Eva“. Exemplarul de la Biblioteca Academiei este un tiraj tîrziu, din secolul al XIX-lea, nu foarte bun. Factura naturalistă, diformitatea aproape vulgară a celor două personaje, i-a făcut pe unii comentatori să considere această viziune ca o parodie; totuși afirmația nu pare verosimilă fiindcă în vremea lui Rembrandt familiaritatea cu teme biblice acționa încă îndeajuns pentru a îngădui reprezentări și interpretări fără rețineri. Prejudecata „stilului“ și a rezervei în reprezentările de acest fel proveneau din surse estetic-teoretice ale cercurilor artistice, nu din experiența practică a vieții religioase. Din 1639 Rembrandt începe să-și reexamineze metodele și procedeele; mai întîi prin cîteva recapitulări, astfel: „Evreul cu pălărie înaltă“, îndeaproape înrudit cu personajele din seriile cerșetorilor, însă învăluit de o atmosferă de liniște gravă; apoi ca o lucrare de vîrf a acestei perioade „Moartea fecioarei“, în care regăsim structuri compoziționale și grafice amintind de „Vestirea păstorilor“. De astă dată diagonala contrastului lumină-întuneric se află mergînd din partea dreaptă sus spre stînga jos. Toată porțiunea superioară lucrată cu *pointe sèche* în linii vapoase, se înfățișează

ca un nor subțire din care abia se desprind siluetele unor îngeri. Puțin mai insistent este centrul imaginii, de un dramatism intens și reținut, departe de agitația din „Vestirea păstorilor”. Amănunte descriptive ale mobilierului, somptuoasele coloane ale baldachinului care acoperă patul, acoperământul mesei, brațele unui fotoliu în semiobscuritate, confirmă prin exactitatea lor cunoștințele de colecționar ale lui Rembrandt.

În anii 40 se plasează unul din capitolele de seamă ale creației rembrandtiene, care n-a fost practicat decât pe un scurt interval de timp: peisajul. Colecțiile românești posedă câteva dintre cele mai prețuite. Controversele nu sînt, nici în privința peisajelor mai mici, decât în legătură cu alte lucrări. Astfel, admirabilul „Peisaj cu caleașcă” datînd aproximativ din 1645, aflat în albumul Bibliotecii „V. A. Urechia”, exemplar foarte rar, înfățișînd ca și alte peisaje rembrandtiene regiunea Omval din Amsterdam, este atribuit de Middleton lui Philip de Koninck. Indoieli exprimă unii și cu privire la „Puntea lui Six”, lucrare semnată și datată 1645, despre care tradiții orale preluate spun că ar fi fost executată în mare viteză, în cursul unei vizite la burgmaistrul Jan Six și în intervalul cît un servitor ar fi plecat după muștar. Ceea ce rămîne însă sigur — după Seidlitz, iar punctul lui de vedere a fost preluat și de alții — este că tirajul lui Basan al „Punții lui Six”, a fost realizat după o copie. „Peisajul cu șopron de fîn și turmă”, o lucrare mai timpurie edcît celelalte peisaje (1636) — dacă luăm în considerație o datare și semnătură destul de puțin clare —; plasată însă de Münz în 1650, iar la expoziția din Berlin figurînd cu data de 1652¹² este, în exemplarul aflat la Cabinetul de stampe al Academiei, un tiraj ulterior al stadiului III, după o planșă reelaborată; în sfîrșit, „Peisajul marin și pescar cu undița” din colecția gălățeană este socotit, după ultimele cercetări, o copie de Watelet, realizată prin 1650—1652. Indiferent însă de aceste aspecte tehnice, care privesc unele din exemplarele existente în felurite colecții, peisajul gravat de Rembrandt reprezintă o contribuție inovatoare absolută pentru epoca sa. Artistul poate fi considerat creatorul peisajului gravat modern. Într-adevăr, prin luminozitate, vibrație, transparență a atmosferei, largime a spațiului, concentrare a expresiei, unitate a tonalității în care clarobscurul nu mai are nici o funcție, peisajele gravate de Rembrandt ar putea fi semnate de cei mai mari dintre impresioniști sau postimpresioniști. Faptul este cu atît mai surprinzător cu cît în peisagistica pictată, Rembrandt stă într-o măsură oarecare sub semnul viziunii baroce, mai mult decât în alte genuri de pictură. Față de peisajele pictate, cele gravate se deosebesc fundamental; ele sînt scriere pură în confruntare cu spațiul.

Între 1641 și 1651 apar în gravura rembrandtiană câteva compoziții cu motive neobișnuite; unele și de o factură neașteptată, fapt care a dat firească naștere la

felurite supoziții și interpretări în legătură cu atribuirea lor. Una dintre ele este „Botezul eunucului” (1641), o acvaforte de o desăvîrșită puritate, aproape fără umbre, denumită în unele colecții „Eunucul reginei Etiopiei botezat de Sf. Filip”. Rembrandt a mai folosit această temă în desene timpurii, între anii 1628—1630; de aceea amintirea influenței lui Lastman se mai resimte indirect și în această gravură. Caracterul ei exotic, cu figuri și obiecte dintr-o lume în care se amestecă Africa și Extremul Orient, dar și fragmentul de peisaj schițat cu finețea melancolică a unui Watteau, imprimă acestei stranie gravuri o atmosferă rococo. O altă gravură, de astă dată mult controversată, este „Desenatorul după model”, numită în catalogul din Galați „Atelierul de pictură”. Unii o atribuie lui Eeckhout, un elev al lui Rembrandt; alții o socotesc o lucrare realizată sub îndrumarea lui Rembrandt; Seidlitz o dă categoric drept o lucrare originală; la fel Levitin și Lugt. Perioada realizării ei nu este nici ea certă; Singer și alte catalogări vechi îi lasă un spațiu larg de identificare cronologică: 1645—1661. Levitin și Lugt presupun 1642—1644, iar Münz 1642—1646. Gravura, neterminată, nu permite prin nici un element vreo legătură propriu-zisă cu alte lucrări. Totul apare straniu și insolit; figuri, recuzită, compoziție. Doar unele detalii, din repertoriul nu o dată întîlnit în gravurile lui Rembrandt, de obiecte „de gen” la limita aluziei vulgare, cum ar fi oala de noapte pitită sub o băncuță, restabilesc amintirea cu gravura „Josif și soția lui Putifar”. Detaliul acesta nu împiedică însă noblețea și eleganța formelor imaginii, pronunțat plastice.

„Doi bărbați la scăldat” (1651) fac parte din seria — destul de numeroasă — de nuduri masculine, gravate de Rembrandt în această perioadă. În general, înfățișarea acestor nuduri se oprește asupra unor figuri slabe, chircite, evocînd o materie umană umilită, nesigură de ea. Personajele acestei compoziții-peisaj nu fac excepție de la această concepție. Grafic, compoziția se înscrie printre lucrările luminoase, cu elemente grafice minime, de viziune impresionistă, îndeaproape înrudită cu peisajele gravate.

Unul din argumentele celor ce-i reproșau lui Rembrandt lipsa de cultură plastică academică, au fost lucrările reprezentînd nuduri feminine. În gravură, tema aceasta a fost abordată mai ales în anii tîrzii; cu presupunerea că model i-a fost în mai toate cazurile Hendrikje Stoffels. Dacă în pictură obiecția estetică academică putea găsi material de discuție, lucrurile sînt mult mai puțin întemeiate în gravură. Un nud ca cel intitulat „Femeia îmbăindu-și picioarele într-un lighean”, în întregime gravat în dăltiță cu mijloace tradiționale în distribuția zonelor de lumină și umbră, este chiar surprinzător de „academic” și în concepție și în viziune. Lăsînd la o parte ușoara uzură a mușchilor și pielei personajului, cu atîta emoție evocată,

formele, atitudinea corpului, gesturile, au o simplitate nobilă, demnă de cel mai riguros clasicizant. Aproximarea de Ingres se face firesc.

Deși în perioada de maturitate se situează compozițiile cu subiect biblic cele mai valoroase: „Foaia celor 100 de guldeni“, „Ingerul dispăre din familia lui Tobias“ (1641), „Sf. Ieronim în meditație în camera lui“ (1642), „David în rugăciune“ (1652), „Predica lui Isus“ (1652), „Pelerinii din Emmaus“ (1654), „Adorația păstorilor cu luminare“ (1654), „Coborîrea de pe cruce cu falcă“ (1654), „Avraam la masă cu trei îngeri“, adevărate monumente ale gravurii universale, contribuția cea mai originală a acestor ani de creație, în momentele de vîrf ale adversității destinului personal al artistului, rămîne portretul — în înțelesul cel mai larg al cuvîntului — incluzînd și figurația compozițiilor cu personaje. O operă de referință este acum „Autoportretul gravînd“ (1648, iar după părerea lui Münz, 1658), socotit de Seidlitz a fi „cel mai autentic“ ca asemănare dintre toate autoportretele. Seidlitz însă, odată cu precizarea că și aici, ca în multe alte gravuri, stadiul II este cel mai bun, adaugă faptul că tirajele lui Basan sînt slabe, pierzîndu-se în tirajele lui mult din valoarea expresivă a originalelor. O altă gravură-portret care poate stîrni și astăzi uimirea prin enigmatica ei modernitate, este „Jan Six burgmaistru“ (1647). Acoperită în întregime cu o densă materie gravată neagră, ca o perdea de catifea, imaginea are o singură deschidere bruscă spre lumină; este fereastra boltită, în dreptul căreia personajul, cu spatele spre exterior, stă cu o carte în mînă și privirea pierdută în interior. Distanța, răceala — neobișnuite pentru emotivitatea lui Rembrandt — calmul desprins de lume, îl prevestesc pe Caspar David Friedrich. În stînga imaginii, o natură moartă compusă dintr-o carte deschisă și cîteva obiecte metalice nedefinite, au o strălucire abstractă, ce subliniază abstracția însăși a acestui „zid“ la care se oprește parcă tulburarea lumii. În exemplarul de la Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România, — un stadiu III de bună calitate —, natura moartă este mai puțin clar lizibilă; în alte stadii ea este puternic reliefată și amintește în ceea ce privește tratarea obiectelor de metal, de pictura „Coifului“ și a îmbrăcămintei Esterei, din pictura Muzeului de Artă. Portretele lui Titus revin și ele frecvent — direct ca în portretul tîrziu din 1656, aflat în colecția Muzeului — sau indirect, în „Jucătorul de cărți“ (1641), socotit de Münz — cu argumente temeinice — ca nefiind opera lui Rembrandt, ci a lui Watelet. O contradicție fiziognomică există în orice caz; figura presupusă a fi a lui Titus este în 1641 mult mai matură decît cea din portretul, declarat ca atare și datat 1656. Sugerarea chipului lui Titus reappare aproape obsedant în compoziții tîrzii: în „Isus întorcîndu-se cu părinții de la templu“ (1654), greșit denumită de Bartsch „Fuga în Egipt“, titlu preluat și de catalogul din Galați dar care este, iconografic vorbind, imposibil, de vreme ce „Fuga în Egipt“ s-a făcut cu un sugar, iar personajul

din imagine este un adolescent. Tot Titus a servit drept model și adolescentului din „Isus printre învățați“ (1654), o lucrare purtînd la acea dată tîrzie pecetea influenței unei xilogravuri de Altdorfer, pentru ca la rîndul ei gravura aceasta a lui Rembrandt să-și găsească în 1662, într-o pictură cu aceeași temă, un ecou la elevul său Eeckhout. Figura lui Titus este însă numai unul din portretele respectivei gravuri, care în fapt coincide cu o galerie de portrete — unele, de pildă cele patru din loja aflată în dreapta imaginii, avînd un caracter analitic, de individualizare maximă, la limita notei satirice, iarăși cu sugestii prevestitoare ale secolului XIX; de astă dată este vorba de Daumier. Această individualizare extremă este o trăsătură proprie perioadei tîrzii a portretisticii lui Rembrandt. În figurile umane din cursul anilor 40, exista tendința de a favoriza o anume tipologie și de a păstra caracterizarea fiziognomică în limitele unei convenții, acoperită cu îndemînare de concentrările expresive din privire sau de prioritatea acordată ambianței, de pildă în portretul lui Jan Six.

Mai toate compozițiile tîrzii cu portrete optează, fie pentru factura luminoasă — aproape fără umbre — fie pentru o confruntare de lumină și întuneric cu funcție de abstractizare, nu de plasticizare. Lucrul apare în „Adorația păstorilor cu luminare“ (1654), gravură în care se pot recunoaște ecouri din desenele lui Maes și din gravurile lui Annibale Carracci; apare deasemeni în „Coborîrea de pe cruce cu falcă“ (1654) ale cărei procedee de gravare Seidlitz le apropie de o versiune tîrzie a „Pelerinilor din Emmaus“.

Un portret aureolat de interpretări contradictorii și care și-a păstrat nota enigmatică este „Doctorul Faustus“ (1652—1653, după versiunea lui Münz). Exemplarul de la Cabinetul de stampe al Academiei, un bun tiraj Basan, permite studiul detaliat al acestei complicate alcătuirii grafice pentru care Rembrandt a folosit atît acvaforte cît și dăltița și *pointe sèche*. Desenele pe care Goethe le-a făcut după gravura în cauză, atras de atîtea subtexte posibile ale portretului, au dus la denumirea ei, fără a se fi clarificat vreodată întrebarea dacă personajul înfățișat este un om de știință sau un magician, dacă izvorul de lumină de formă geometrică cu o misterioasă inscripție și către care personajul privește surprins într-o stare de concentrare și devoțiune, are o semnificație legată de cunoștințele cabalistice ale lui Rembrandt, sau un caracter mai curînd ornamental. Sigur rămîne însă faptul că arta de a construi forme abstracte prin gravură se dezvăluie în această operă cu o forță excepțională.

Dintre portretele clasice ca factură compozițională, colecțiile românești posedă un număr de exemplare dintre cele mai cunoscute. Este portretul lui Clement de Jonghe (1651) — negustorul de stampe — al cărui inventar de gravuri rembrandt-iene rămîne și astăzi o sursă documentară importantă. Exemplarul de la Cabinetul

de stampe al Academiei este însă un tiraj de secol XIX, poate o copie după ultimul stadiu, în orice caz un tiraj lucrat după placa retușată, ceea ce se poate observa din diferențele de detalii ale fotoliului acestui exemplar și fotoliul altor tiraje, mai vechi. Un alt portret este cel al lui Jan Lutma, „Aurifex“ (1656). Foarte expresiv și rembrandtian prin structura constructivă a fragmentelor de suprafață gravată, acest portret este pus sub semnul întrebării de unii cercetători. În ceea ce privește portretul lui Coppenol — unul dintre ultimele, — el este cunoscut în două versiuni: „Marele Coppenol“ (1658) din care Academia posedă un stadiu 5 după o planșă tăiată, stadiu pe care Münz îl consideră a nu fi de Rembrandt, și „Micul Coppenol“ (1660), un portret de gen în care notarul jurist este arătat la lucru, într-o reprezentare oarecum convențională. Acest fapt deplasează atenția asupra vieții luminii în imagine, factor care contribuie, ca și rețelele strânse ale trăsăturilor gravate, la sentimentul de ordine și puritate, la acel soi de orgoliu al geometriei ce se desprinde din această orchestrație grafică aproape de finalul ei. S-ar putea astfel presupune că uneltele geometrului din colțul de stînga sus al gravurii să fie și ele un simbol și un semnal testamentar al artistului. Ultima gravură, datată 1665, descoperită de curînd, este tot un portret: al lui J. A. van der Linden.

Am încercat, prin această succintă prezentare a gravurii lui Rembrandt, să parcurg, în spiritul și la stadiul actual al cercetării, unele trasee mai puțin străbătute ale iconografiei rembrandtiene și să mă opresc asupra caracterului lor. Cuprinderea și varietatea tematică a gravurilor aflate în colecțiile românești permite fără restricții un studiu de acest fel: cu puține excepții, lucrările cele mai renumite figurează în colecțiile noastre.

Esența filosofică a libertății interioare din care au izvorît formulările vizualității rembrandtiene, deși de atîtea ori analizate și interpretate, lasă loc de desfășurare nerăbdării de a dezlega pînă la capăt enigmele unei creații artistice mai aproape de tainele tăcute ale naturii, decît de încifrările scrise, pronunțate, ale istoriei. Chiar și dificultatea unei încadrări stilistice a operei lui Rembrandt, după cum o dovedesc controversile și alternativele propuse de istoricii de artă care l-au studiat, confirmă acest adevăr. Concepția, viziunea, scriitura lui Rembrandt au, în funcție de unghiul de vedere, forța de a încarna și exprima oricare din marile stiluri. Pe acest drum am crezut că se cuvine să ne îndreptăm, tatonînd prin tezaurul care ne stă la îndemîină datorită mărinimiei unor oameni de cultură ai trecutului românesc, pentru ca, în lumea unor valori fundamentale ale vieții umane, să dăm de urma celor apropiate și nouă astăzi.

NOTE

- 1 Carl Neumann, *Rembrandt*, München, 1924, vol. I, p. 60
- 2 Eugène Delacroix, *Journal*, Paris, 1893—1895
- 3 Hans Sedlmayr, *Zugänge zu Rembrandt*, în *Epochen und Werke*, Mittelwald, 1977 p. 103
- 4 *În timp trăiești | și totuși nu-l cunoaștești ;
Așa nu știți, voi oameni | unde și cînd sînteți.
Atîta știți, că timpul v-a născut.
Și tot prin el va fi totul pierdut.
Dar ce fu acel timp care v-a zămislit?
Și ce a fost cel ce v-a nimicit?
Timpul e tot și e nimic. Așisderea și noi.
Dar ce anume e și cum de e nimic,
Ne întrebăm cu toții, mereu, și eu, și voi.*
- 5 Huizinga, *Holländische Kultur des siebzehnten Jahrhunderts*, Jena, 1932, p. 13
- 6 cf. „Expoziție de stampe de Rembrandt“, catalog întocmit de N. Itu, L. Marinescu, N. Oprea, Galați, 1969, p. 13.
- 7 Idem ibidem, p. 11
- 8 Jean Laran, *L'Estampe*, Paris, 1959, vol. I, p. 103 și urm.
- 9 Marianne Barnard, *Rembrandt, Druckgraphik*, München, 1976.
- 10 cf. Thomas Mann, *Joseph und seine Brüder* Berlin, 1954 (în traducere românească de Petru Manoliu, București, 1977)
- 11 Ramură a reformatilor olandezi, înființată la finele sec. al XVI-lea de Arminius și dezvoltată teoretic de Jan Uytenbogaert — prieten cu Rembrandt — în sec. al XVII-lea. Printre reprezentanții acestei ramuri se află și Grotius.
- 12 Rembrandt, *Graphik*, Berlin, 1969 / catalog / 58.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

CATALOGĂRI

- A. Bartsch, *Catalogue raisonné de toutes les estampes qui forment l'œuvre de Rembrandt*, Viena, 1797.
 Ch. Blanc, *Catalogue des estampes de Rembrandt*, Paris, 1880.
 D. Rovinski, *L'œuvre gravé de Rembrandt*, Petersburg, 1890.
 W. Bode și C. Hofstede de Groot, *L'œuvre gravé de Rembrandt*, Paris, 1897—1906.
 H. W. Singer, *Rembrandt's sämtliche Radierungen*, München, 1909.
 W. von Seidlitz, *Die Radierungen Rembrandt's*, Leipzig, 1922.
 Ch. Coppier, *Les eaux-fortes de Rembrandt, l'ensemble de l'œuvre*, Paris, 1922, retipărit în 1948.
 A. M. Hind, *Rembrandt's etchings*, Londra, 1923.
 L. Münz, *Rembrandt's etchings*, Londra, 1952.
 G. Björklund și O. Barnard, *Rembrandt's etchings, true and false*, Stockholm—Londra, 1968.
 C. White, K. C. Boon, *Rembrandt's etchings*, Amsterdam, 1969.
 Yevgeniy Levitin, Fritz Lugt, *Catalogue of Rembrandt's etchings in the Pushkin Museum*, Moscova, 1975.
 Bruce and Seena Harris, *The complete etchings of Rembrandt*, New-York, 1970.

MONOGRAFII

- E. Michel, *Rembrandt*, Londra, 1894.
 G. Simmel, *Rembrandt*, Leipzig, 1909 (în traducere românească de Grigore Popa, Editura Meridiane, București, 1978).
 Carl Neumann, *Rembrandt*, München, 1924.
 W. Hausenstein, *Rembrandt*, München, 1926.
 Otto Benesch, *Rembrandt's Werk und Forschung*, Viena, 1935.
 Jakob Rosenberg, *Rembrandt*, Londra, 1974 (în traducere românească de Ana Olos, Editura Meridiane, București, 1976).
 Joseph Gantner, *Rembrandt*, Basel, 1964.

ALTE LUCRĂRI

- Jakob Burckhardt, *Über die niederländische Genremalerei*, conferință la 24 nov., 1 și 8 decembrie 1874, în Burckhardt, *Gesamtausgabe, Vorträge*, Berlin și Leipzig, 1933.
 H. Wölfflin, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe*, Basel, Stuttgart, 1948 (în traducere românească de Eleonora Costescu, Editura Meridiane, București, 1968).
 J. Huizinga, *Holländische Kultur des 17. ten Jahrhunderts*, Jena, 1932.
 Joseph Gantner, *Schönheit und Grenzen der klassischen Form*, Viena, 1949.
 W. V. Bode, refăcută și completată de E. Plietzsch, *Die Meister der holländischen und flämischen Malerschulen*, Leipzig, 1956.
 Joseph Gantner, *Rembrandt und die Verwandlung klassischer Formen*, Zürich, 1964.
 H. Sedlmayr, *Zugänge zu Rembrandt, in: Epochen und Werke*, Mittelwald, 1977.
Ikonographie und Ikonologie, Themen, Entwicklung, Probleme, Herausg. von Ekkehard Kaemmerling, Köln, 1979.

EXPOZIȚII

- Rembrandt—Graphik, Ausstellung der staatlichen Museen zu Berlin*, 1969.
Expoziția de stampe Rembrandt, Galași, 1969.
Graphik aller Meister, Auktion in Bern, Galerie Kornfeld, Berna, 1981.

COLECȚII DIN STRĂINĂTATE ÎN CARE SE AFLĂ NUMEROASE GRAVURI DE REMBRANDT

AUSTRIA

Albertina, Viena

MAREA BRITANIE

British Museum, Londra
 Victoria and Albert Museum, Londra
 Fitzwilliam Museum, Cambridge
 Ashmolean Museum, Oxford

ELVEȚIA

Colecția I. de Bruijn, Spiez
 Technische Hochschule, Zürich

FRANȚA

Bibliothèque nationale, Paris
 Musée du Louvre (colecția Rotschild), Paris
 Petit Palais (colecția Dutuit), Paris
 Musée Condé, Chantilly

REPUBLICA FEDERALĂ GERMANIA

Kupferstich-kabinett, Dahlem Museum,
 Berlinul occidental
 Städtisches Kunstinstitut, Frankfurt am Main
 Graphische Sammlung, München

REPUBLICA DEMOCRATĂ GERMANĂ

Kupferstichkabinett, Berlin.

ITALIA

Galleria degli Uffizi, Florența

OLANDA

Rijksmuseum, Amsterdam
 Fodor Museum, Amsterdam
 Rembrandthuis, Amsterdam
 Teyler Museum, Haarlem
 Boymans Museum, Rotterdam

S.U.A.

Peabody Institute, Baltimore
 Museum of Fine Arts, Boston
 Harvard University, Cambridge-Massachusetts
 Pierpont Morgan Library, New York
 Library of Congress, Washington

SUEDIA

National Museum, Stockholm

REPUBLICA POPULARĂ UNGARĂ

Szépművészeti Múzeum, Budapesta

U.R.S.S.

Ermitaj, Leningrad
 Muzeul Pușkin, Moscova.

GRAVURI DE REMBRANDT AFLATE ÎN COLECȚIILE PUBLICE ROMÂNEȘTI

ACADEMIA REPUBLICII SOCIALISTE ROMANIA

CABINETUL DE STAMPE

Autoportret cu beretă și pană
Autoportret cu beretă
Avraam și Isaac
Avraam primindu-i pe cei trei îngeri
Adam și Eva
Autoportret cu Saskia
Iosif și soția lui Putifar
Scenă (Iacob jelind moartea lui Iosif)
David în rugăciune
Triumful lui Mordehai
Adorația păstorilor
Circumcizia
Vestirea păstorilor
Isus în mijlocul învățăților
Fuga în Egipt
Predica lui Isus
Izgonirea negustorilor din templu
Femeia samariteană
Învierea lui Lazăr
Isus răstignit
Coborîrea de pe cruce
Pelerinii din Emmaus
Petru și Ioan la poarta templului
Lapidarea Sfîntului Ștefan
Botezul Eunucului
Bătrîn în rugăciune
Isus vindecînd bolnavii
(*Hundertgildenblatt*)
Iacob și Laban
Adorația păstorilor
Jucător de cărți
Milostivirea
Patul francez
Trei gravuri cu caracter obscen
Bărbați la scăldat
Nud cu picioarele în apă
Hambar de fîn și turmă

Bătrîn cu barbă pătrată
Faustus
Clement de Jonghe
Bărbat în fotoliu (Jan Lutma)
Ian Asselin
Grotius
Ian Uytenbogaert
Marele Coppenol
Portret de eclesiastic (Pastorul Uytenbogaert)
Bătrîn cu bonetă, dormind
Schite de capete de femei
Mama lui Rembrandt (gravură atribuită lui, dar în realitate de Ferdinand Bol)
(Unele din aceste gravuri au replici, în tiraje diferite).

BIBLIOTECA V.A. URECHIA, GALAȚI

Trei autoportrete
Autoportret gravind
Autoportret cu Saskia
Esau și Iacob
Constructorul de nave
Vestirea păstorilor
Adorația păstorilor
Nașterea lui Isus
Îngerul dispăre din familia lui Tobias
Înfățișarea la templu
Circumcizia
David în rugăciune
Fuga în Egipt — noaptea
Fuga în Egipt — ziua
Sf. Ieronim în meditație
Isus printre cărturari
Fuga în Egipt (greșit intitulată; de fapt „Întoarcerea de la templu”)
Isus printre cărturari
Isus printre cărturari
Micul argintar (titlu incert)
Om descriind un bust
Cupidon

Banul de dajdie
Izgonirea negustorilor din templu
Întoarcerea fiului risipitor
Isus și samariteanca
Isus și samariteanca
Kolej
Vindecarea tatălui lui Tobias
Învierea lui Lazăr
Isus răstignit
Bătrînul cu căciulă de blană
Titus, fiul lui Rembrandt
Scenă alegorică (dubii cu privire la autenticitate)
Ecce Homo
Marea coborîre de pe cruce
Mica coborîre de pe cruce
Sfînta familie
Isus la Emmaus
Decapitarea sfîntului Ioan Botezătorul
Petru și Sfîntul Ioan la porțile templului
Eunucul reginei Etiopiei botezat de Sfîntul Filip
Sf. Ieronim la rugăciune
Lapidarea sfîntului Ștefan
Călugărițe
Mama lui Rembrandt
Omul cu căciulă frigiană
Orientali în fața unei porți
Orbi și cîntărețul din cimpoi
Evrei în fața sinagogii
Bătrîn mîngîind un copil
Vinzătoarea de clătite
Portret
Odihnă în Egipt
Sacrificiul lui Avraam
Bărbat tînăr cu beretă
Portretul lui W. Droot (titlu incert)
Bătrîn și bătrînă vorbind
Cap de oriental
Bătrînă cerșetoare
Cerșetor cu picior de lemn

Cerșetor cu pălărie înaltă
Figură de bătrînă în veșmînt de cerșetoare
Portretul unui bărbat cu capul gol
Omul cu cărți de joc
Bătrîn cu barbă scurtă și toiag
Bătrîn cu veșmîntul larg
Familie de țărani la drum
Pereche cu felinar
Isus și cele două samaritence
Cerșetori primind de pomană în fața ușii
Puntea lui Six
Atelierul de pictură
Peisaj cu dig și moară de vînt
Două modele academice
Oameni la scăldat
Peisaj rustic cu colibe
Model academic așezat
Nud de femeie culcat
Nud de femeie cu picioarele în apă

Peisaj cu bordei
Peisaj cu caleașcă la drum
Peisaj cu caleașcă
Peisaj marin și pescar cu undița
Doctorul Faustus
Adam și Eva
Jan Six
Autoportret
Portretul caligrafului Coppenol
Portretul lui Uytenbogaert
Portretul unui bătrîn
Bărbat tînăr așezat
Portretul pictorului Asselin
Portretul lui Jan Lutma
Portret de bărbat la fereastră
Coppenol la masa de lucru
Cap de bătrîn pleșuv
Bătrîn cu căciulă de blană
Bătrîn cu tichie
J. Claesens (titlu incert)
Bătrîn în fotoliu la masă
Studii de capete
Studii de capete
Peisaj cu drum de țară

Samson certîndu-se cu socrul său
Clement de Jonghe
Bătrîn așezat cu o carte pe genunchi
Peisaj cu stoluri de păsări
Peisaj cu turmă și păstor
MUZEUL DE ARTĂ
AL REPUBLICII
SOCIALISTE ROMANIA
Portretul mamei (sînt îndoeli cu privire la autenticitate)
Isus vindecînd bolnavii
(*Hundertgildenblatt*)
Călugăr în cîmpul de fîn
Sinagoga
Jan Six
Mama artistului
Micul Coppenol
Isus în templu
Peisaj de țară
Portretul lui Titus
Zei Amor copil
Isus printre apostoli
Moartea fecioarei

RADIERUNGEN VON REMBRANDT IN RUMÄNIEN

Drei öffentliche Sammlungen aus Rumänien — die Bibliothek der Akademie, die Bibliothek „V.A. Urechia“ aus Galatz und das Bukarester Kunstmuseum — besitzen zahlreiche Exemplare aus Rembrandts Werke als Graphiker. Zur Sammlung in Galatz gehört ein Exemplar des Albums von Basan, vom Ende des 18. Jahrhunderts, mit Radierungen, die der Autor nach Originalplatten angefertigt hatte. Viele der berühmtesten und besten Bilder der Rembrandtschen Radierungen, von den frühesten Arbeiten und bis zu denen der letzten Periode, befinden sich in rumänischen Sammlungen. Vorliegender Katalog mit den bedeutendsten Werken sowie die einleitende Studie versuchen, im Geiste der gegenwärtigen Forschung einige weniger bekannte Wege der Rembrandtschen Ikonographie zu entziffern. Die thematische Mannigfaltigkeit der Werke, die sich in Sammlungen aus Rumänien befinden, ermöglichte die Bevorzugung dieser Methode. Auf eine kurze Betrachtung über den Einfluß des Rembrandtschen Schaffens im 19. Jahrhundert folgt eine Analyse der philosophisch-psychologischen Substanz, die die Grundlage der Rembrandtschen Auffassung über das Leben bildet. Vor allem ist die Rede über die Beziehungen zwischen Aktion und kontemplativer Haltung, Beziehungen, die sich bei Rembrandt auf Wegen weiterentwickeln, die im Vergleich zu den üblichen im europäischen Protestantismus Nordeuropas unterschiedlich sind; behandelt wird auch die Übernahme einiger barocken Konzepte, wie etwa das Konzept des Würdevollen im Bereich der Innerlichkeit. Rembrandts Kunst, charakterisiert als eine Kunst des Schweigens, der totalen Kommunikation mit Tiefenwirkung, durch Betrachtung und Gestik, wird studiert in der Ikonographie des Künstlers im Motiv der „inneren Kommunikation“, zugegen auch in einigen Porträts, die eine Anspielung auf ihre Verdopplung als ein Soliloquium machen. Analysiert wird weiterhin die Haltung Rembrandts gegenüber der Zeit und Geschichte sowie die Art und Weise, wie er das Ereignis aus dem Zustand der Grenzen der Historizität in die Bereiche der ewigen Wahrheiten versetzt, die sich undefiniert *in illo tempore* befinden. Ein Vergleich mit Dürers Graphik könnte dieses Empfinden des Ewigen demonstrieren, das das Alltägliche und Phantastische in gleichem Maße umfaßt. Suggestiert wird eine Annäherung der Rembrandtschen Vision an die spanischen Künstler des 17. Jahrhunderts, im Sinne der Verwandtschaft durch die Idee „der Welt als Traum“ und nicht „der Welt als Vorstellung“, so wie es im deutschen, französischen oder österreichischen Barock erschien. Erwähnt wird auch ein anderer Unterschied im Vergleich zu einigen Formen des europäischen Barock; so erscheint in den Gestalten Rembrandts nicht die destruktive, pulverisierende Kraft der Zeit, wie sie in der Kunst und Literatur des Barock stets hervortritt, sondern eine Rehabilitierung dessen, was in der menschlichen Physiognomie vergänglich ist.

Die in der älteren Forschung wiederholt angeführten Beziehungen zwischen Rembrandts Graphik und der menonitischen Theologie werden hier als zweitrangig eingestuft. Die völlig unkonventionelle Einstellung Rembrandts zur Religion und die Freiheit, mit der er die Bibeltexte interpretierte, werden als ein Anlaß zur breiten Stimulierung einer philosophischen Problematik präsentiert. So zum Beispiel wird der wiederholten Präsenz in den Radierungen Rembrandts der Gestalt eines alten Mannes, der gewöhnlich mehr abseits steht, manchmal autoporträtistische

Züge und fast stets eine enigmatische Bekleidung aufweist, die Bedeutung der Inkarnation eines „ständigen und anleitenden Betrachters“ der menschlichen Handlungen zugeschrieben. Die Analyse der Sprache und Technik der bedeutendsten Werke aus den rumänischen Sammlungen — die Serie der „Bettler“, „Die Verkündung der Hirten“, „Das Hundert Guldenblatt“, „Jan Six“, „Doktor Faustus“, einige Landschaftsszenen usw. — führt zu weiteren Klärungen ikonographischer Art. Eine Bibliographie und eine vollständige Liste der Graphiken Rembrandts in öffentlichen Sammlungen Rumäniens sowie eine Liste der wichtigsten Museen der Welt, wo sich bedeutende Sammlungen der Rembrandtschen Graphik befinden, ergänzen die Ergebnisse der in diesem Band veröffentlichten Forschungen.

REPRODUCERI



Esteră cerînd îndurare lui Haman
Ulei pe pînză, 2,360 × 1,860
nesemnat, nedatat
Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România

Cerșetor cu picior de lemn, aprox. 1630
 acvaforte
 110×65 stadiul 2 B. 179
 nesemnată, nedată Mûnz 116/I
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Cerșetor și cerșetoare stînd de vorbă 1630
 acvaforte 78×66 B. 164
 semnată și datată dr. jos R.F. 1630 st. 2
 Mûnz 114 (I)
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



1630

25169

Evreul Philo, 1630 (Bătrînul cu căciula de blană)
 acvaforte, *pointe sèche*
 113×103 B. 321
 semnată și datată st. sus Rb. 1630 2 Mûnz 32/II
 Tiraj sec. XVIII prelucrat, Basan
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



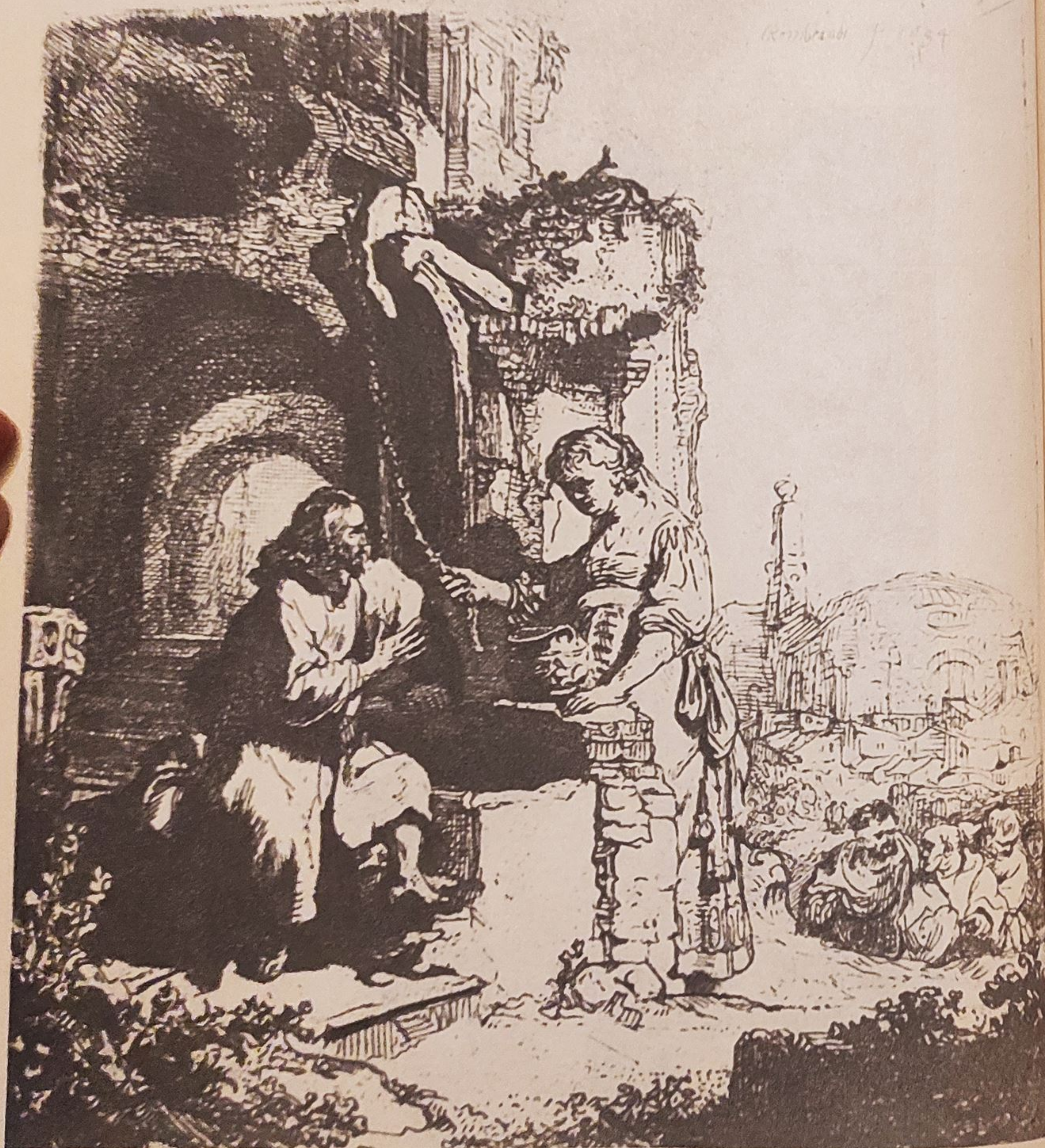


*Jacob jelind moartea lui Iosif, aprox. 1633 (Vestirea
morrții lui Iosif sau Haina lui Iosif adusă lui Iacob)
(Biblioteca Națională, Paris)
acvaforte, pointe sèche
107×180 stadiul 2
semnată dr. jos, Rembrandt van Ryn Mûnz 172
Prima versiune 1629,
prelucrată în 1632—33 cu elevi
Biblioteca V. A. Urechia, Galați*

*Marea coborîre de pe cruce, 1633 (tiraj invers)
acvaforte B. 81
260×204 Mûnz 198
semnată și datată Rembrandt F. 1633
(planșă micșorată)
Tirajul sec. XVIII Basan
Lucrată în colaborare cu elevi
Biblioteca V. A. Urechia, Galați*



Femeia samariteană, 1634
 acvaforte, pointe sèche B. 71
 119×104 stadiul 2 Münz 201
 semnată și datată dr. sus Rembrandt F. 1634
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste România
 Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Mama artistului, cu mănuși
 acvaforte B. 344
 semnată st. sus Rembrandt F., nedată
 Lucrarea este opera lui Ferdinand Bol
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Răstignirea mică, 1634
 pointe sèche B. 80
 135×169, numai stadiul 1 Münz 202
 Tiraj sec. XVIII Basan
 semnată și datată sus mijloc, Rembrandt F. 1634
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați

Banul de dajdic, aprox. 1634
 acvaforte Münz 200
 73×102
 nesemnată, nedată
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Vestirea păstorilor, 1634
 acvaforte, dălțiță, *pointe sèche* B. 44
 262 x 219, stadiul 2 Münz 199
 semnată și datată dr. jos Rembrandt F. 1634
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Blazon st. jos
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe



Iosif și soția lui Putifar, 1634
 acvaforte, dălțiță B. 39
 104 x 128 Münz 173
 semnată și datată st. jos, Rembrandt F. 1634
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe



Rembrandt. F. 1635

Vinzătoarea de clătite, 1635
acvaforte, pointe sèche B. 124 II
109 x 79, stadiul 5 Münz 257
semnată și datată mijloc jos, Rembrandt F. 1635
Inscripție indescifrabilă st. sus în stadiul 5
Biblioteca V. A. Urechia, Galați

Lapidarea Sf. Ștefan, 1635
acvaforte, pointe sèche B. 97
970 x 860, stadiul 2 Münz 205
Semnată și datată st. jos Rembrandt F. 1635
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
România, Cabinetul de stampe
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Jan Uytenbogaert predicator, 1635

acvaforte B. 279

225×184 Münz 50/V

semnată și datată st. sus 1635

Tiraj sec. XVIII Basan

Lucrată în colaborare cu Vliet

Transcrise jos versuri de Grotius

Biblioteca Academiei Republicii

România, Cabinetul de stampe

Socialiste



*Quoniam pro mirari flores, quoniam cesare solentem
Dammare et morte in la coacta, 1635.
Hac alis melleum in la lumbum. Proles a parvis
UYTENBOGAERT*



Izgonirea negustorilor din templu, 1635

acvaforte, dăltiță, pointe sèche B. 69

164×240 Münz 206

semnată și datată dr.jos, Rembrandt F. 1635

Tiraj sec. XVIII Basan

Are replică Biblioteca Academiei Republicii

Socialiste România, Cabinetul de stampe

Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Sf. Ieronim în rugăciune, 1635
 acvaforte B. 102
 115×80 Münz 246
 semnată dr. sus Rembrandt, nedată
 Tiraj sec. XVIII Basan, prelucrat
 Probabil o lucrare de Ferdinand Bol. Corectată de
 Rembrandt/Münz/
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați

Bătrîn cu barbă și căciulă de blană, aprox. 1635
 acvaforte B. 290 Münz 54
 115×103, stadiul 2
 semnată st. sus Rembrandt F., nedată
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Lucrată în colaborare cu Ferdinand Bol
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Cântăritorul de aur, 1635
 acvaforte B. 281 I
 250×204, stadiul 1 Münz 303
 nesemnată și nedată
 (semnată și dată de la stadiul 3 înainte, sus st.
 și dreapta Rembrandt F. 1635)
 Variante de dimensiune în diferite stadii
 Tiraj sec. XIX (probabil)
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe

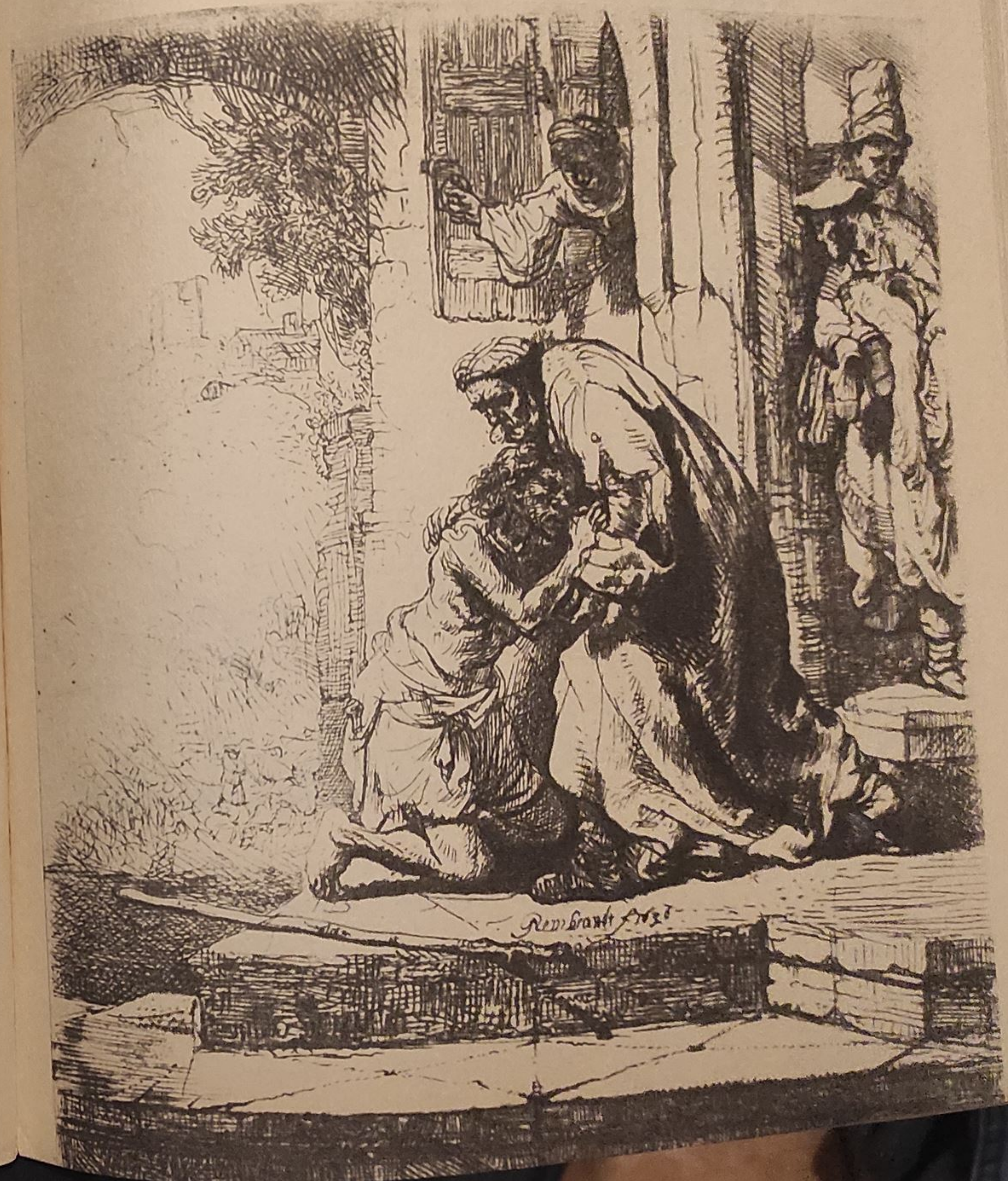


Autoportret cu Saskia, 1636
 acvaforte
 114×106, stadiul 2 B. 19 Münz 21
 semnată și dată st. sus Rembrandt F. 1636
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Umbre adăugate ulterior pe figura lui Rembrandt,
 vizibile în primele două stadii.
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Schițe de capete de femei, cu Saskia. 1636
 acvaforte B. 365
 151×124 Münz 91
 semnată și datată st. jos, Rembrandt F. 1636
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați

Întoarcerea fiului risipitor. 1636
 acvaforte, pointe sèche B. 91
 152×135 Münz 207
 semnată și datată mijloc jos, Rembrandt F. 1636
 Tiraj sec. XVIII Basan
 După o xilogravură de Heemskerck
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Peisaj cu șopron, fin și turmă. aprox. 1650—52
 acvaforte B. 224
 106×197, stadiul 3 Münz 159
 semnată și datată st. jos, Rembrandt F. 1636
 Tiraj tirziu
 cu planșă reelaborată
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe



Autoportret cu pană. 1638 (Autoportret cu beretă
 de catifea)
 Dăltiță B. 20
 130×100 Münz 22
 semnată și datată st. sus Rembrandt F. 1638
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe.
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Rembrandt f. 1638

Adam și Eva
dăltiță 171×127
semnată și datată mijloc jos, B. 28
Rembrandt F. 1638 Münz 177
Tiraj sec. XIX
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
România, Cabinetul de Stampe
Biblioteca V. A. Urechia, Galați

Evreu cu pălărie înaltă, 1639
acvaforte, poinle sèche B. 133
83×44 Münz 129
semnată și datată mijloc jos, Rembrandt F. 1639
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Rembrandt f. 1639

Moartea Iericoarei, 1639 B. 99
 acvaforte, pointe sèche Münz 208
 409 x 313, stadiul 2
 semnată și datată st. jos, Rembrandt F. 1639
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România



Triumful lui Mordehai, aprox. 1640
 acvaforte, pointe sèche B. 40
 177 x 218, un singur stadiu Münz 178
 Tiraje diferite din sec. XVIII, cu ușoare intervenții
 de acvatintă
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe



Bătrîn cu barbă pătrată, 1640 (Bătrîn cu căciulă
de blană)
acvaforte B. 265 Münz 59
162×148, stadiul 2
semnată și datată st. sus Rembrandt 1640
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
România, Cabinetul de stampe

Trei figuri orientale, 1641 (Jacob și Laban ?)
acvaforte, poinle sèche B. 118
146×113, stadiul 2 Münz 261
semnată și datată st. sus, Rembrandt F. 1641
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca V. A. Urechia, Galați

Rembrandt f. 69



*Botezul eunucului, 1641 (eunucul reginei Etiopiei,
botezat de Sf. Filip)*

acvaforte Münz 211
180×213
semnată și datată jos dr. 1641
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Avraam mângâindu-l pe Isaac, 1641/1638
acvaforte Münz/ B 33
115×88 Münz 176
semnată st. jos, nedată, Rembrandt F.
Obs. Titlul nesigur, provine din inventarul lui
Clement de Jonghe; desenul corespunzător (Viena—
Albertina), poartă titlul „Jacob și Benjamin”
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Ingerul dispare din familia lui Tobias, 1641
acvaforte B. 43 Műnz 179
103×153, stadiul 2
semnată și datată Rembrandt F. 1641
Tiraj sec. XVIII
Biblioteca V. A. Urechia, Galați

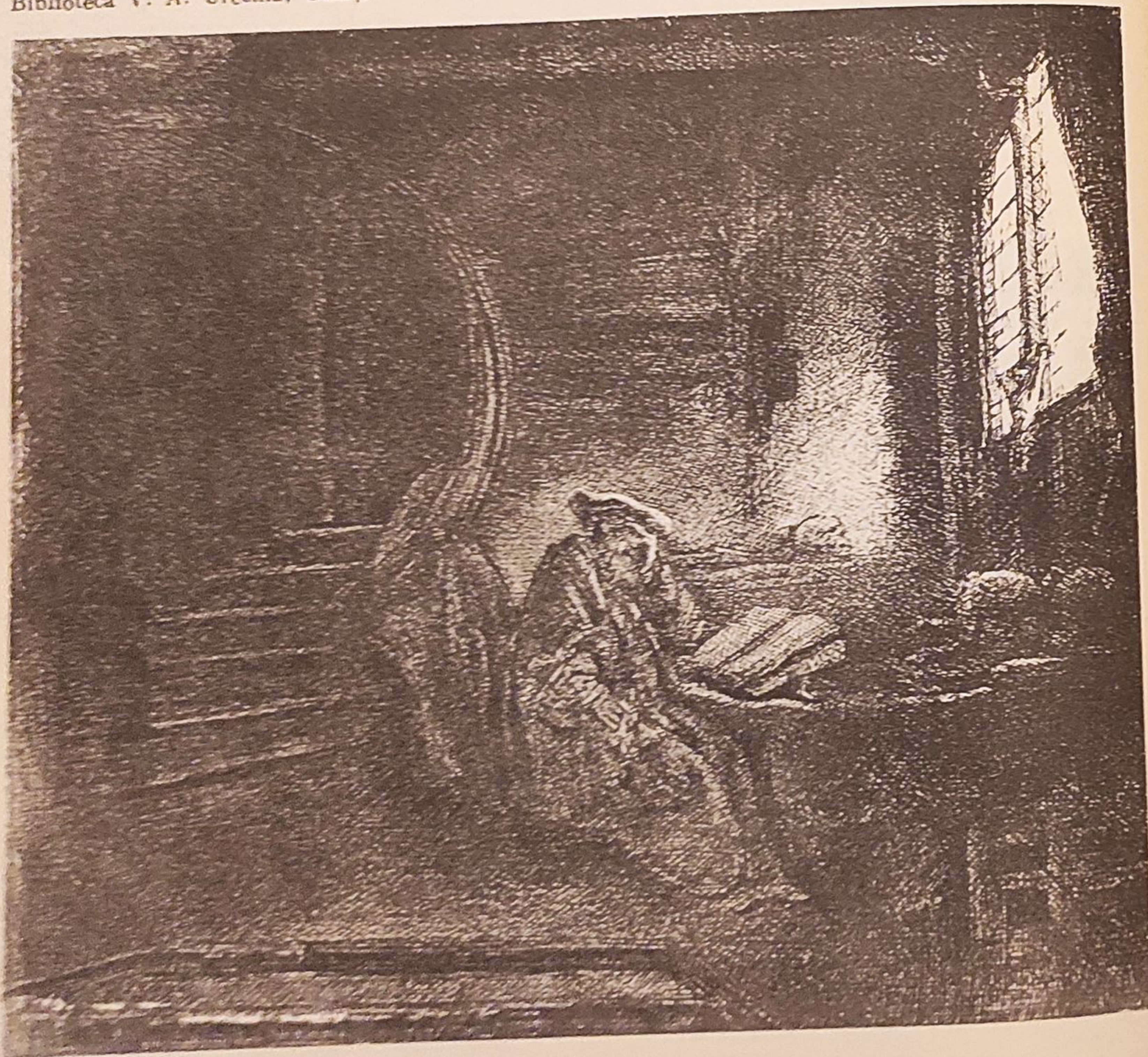
Jucătorul de cărți, 1641 (Titus ?)
acvaforte B. 136 Műnz 63 I
103×93, stadiul 3
semnătura dispărută în acest tiraj
Fondul întunecat ulterior, nu de Rembrandt
semnat dr. sus, Watelet
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
România, Cabinetul de stampe
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Mica înviere a lui Lazăr, 1642
acvaforte B. 72 Műnz 214
151×113
semnată și datată Rembrandt F. 1642
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
România, Cabinetul de stampe
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Sf. Ieronim în meditație, 1642 (în cameră întunecată)
 acvaforte, dălțișă, *pointe sèche* B. 105
 145 × 170, stadiul 2 Műnz 247
 semnată și datată jos. Rembrandt E. 1642
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați

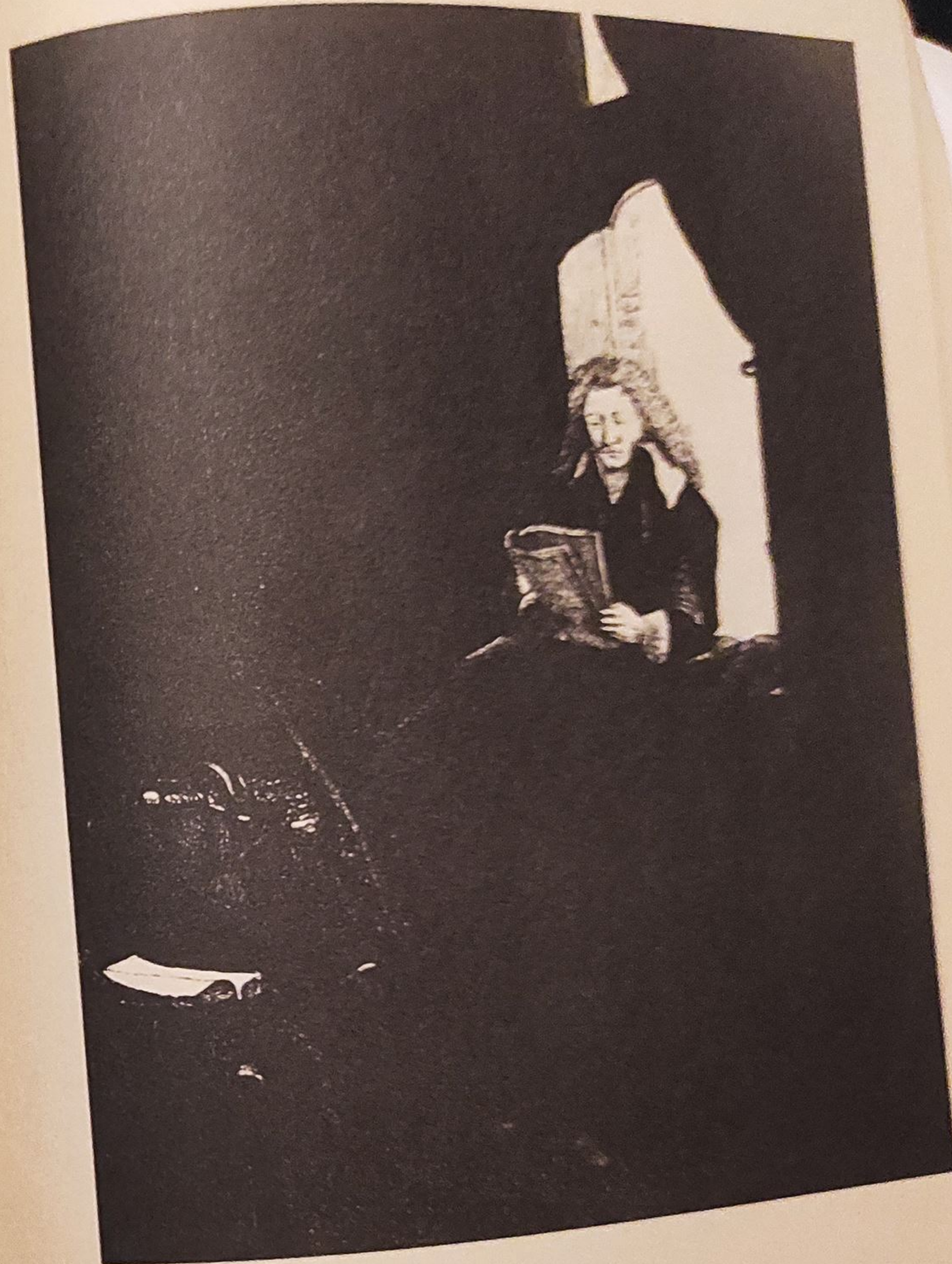


Sacrificiul lui Avraam, 1645 (Avraam și Isaac)
 acvaforte B. 34
 172 × 144 stadiul 1 Műnz 180
 semnată și datată st. jos. Rembrandt 1645
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Charles Blanc se îndoiește de autenticitate (G.
 Oprescu)
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați

Puntea lui Six, 1645
acvaforte B. 208
123x217 Mûnz 136
semnată și datată dr. jos, Rembrandt F. 1645
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Peisaj cu caleașcă, aprox. 1645 (Peisaj cu caleașcă
pe drum)
acvaforte
67x174
nesemnată, nedată
Foarte rară
Middleton o atribuie lui Philip Koninck
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Jan Six — burgmaistru, 1647
acvaforte B. 285
240x190, stadiul 3 Mûnz 70
semnată și datată dr. jos, Rembrandt F. 1647
Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
Biblioteca V. A. Urechia, Galați

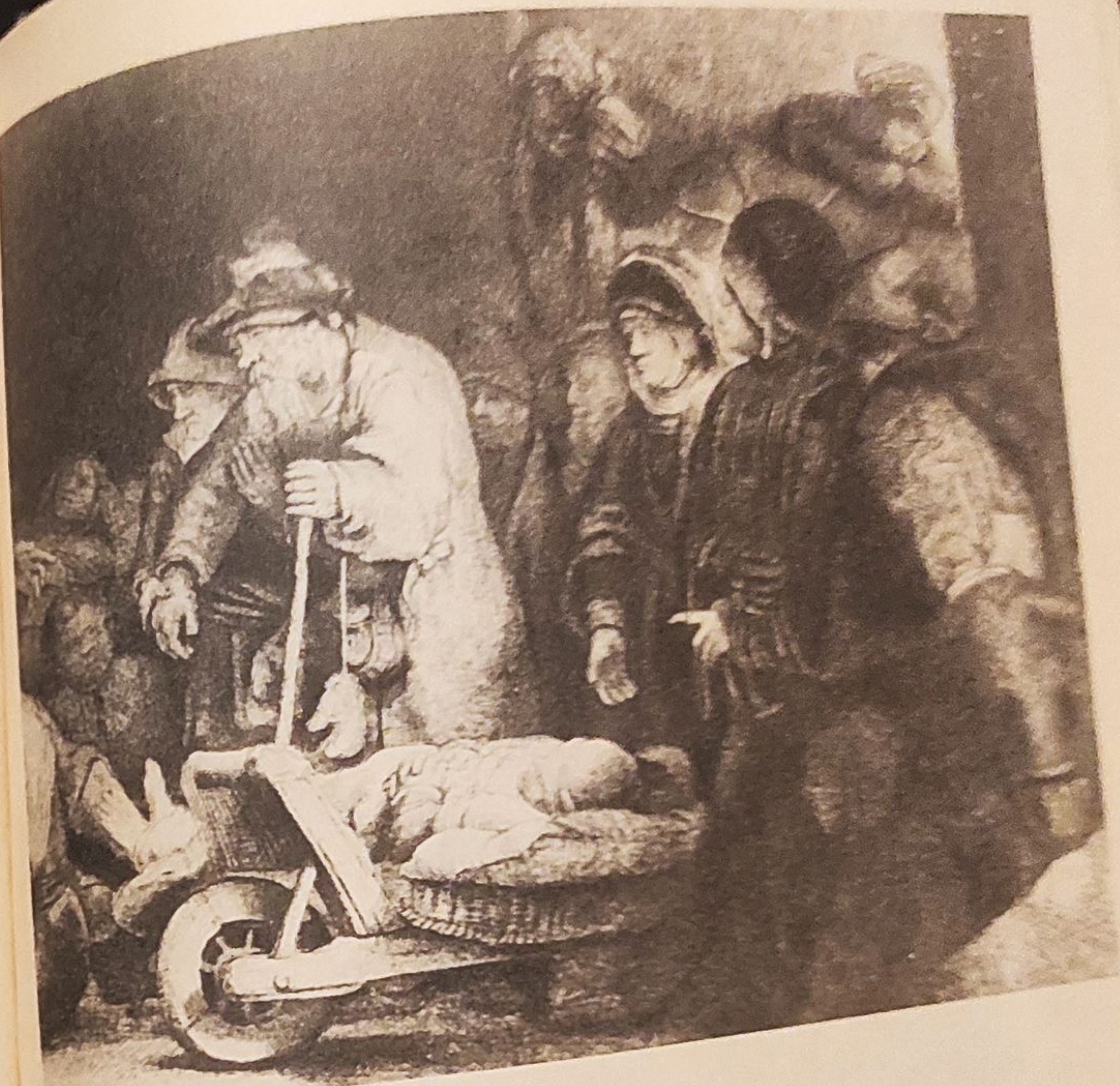


Cerșetori la poartă, 1648 (Milostivirea)
 acvaforte
 164×128, stadiul 3 Münz 316
 semnată și datată dr. jos, Rembrandt F. 1648
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe

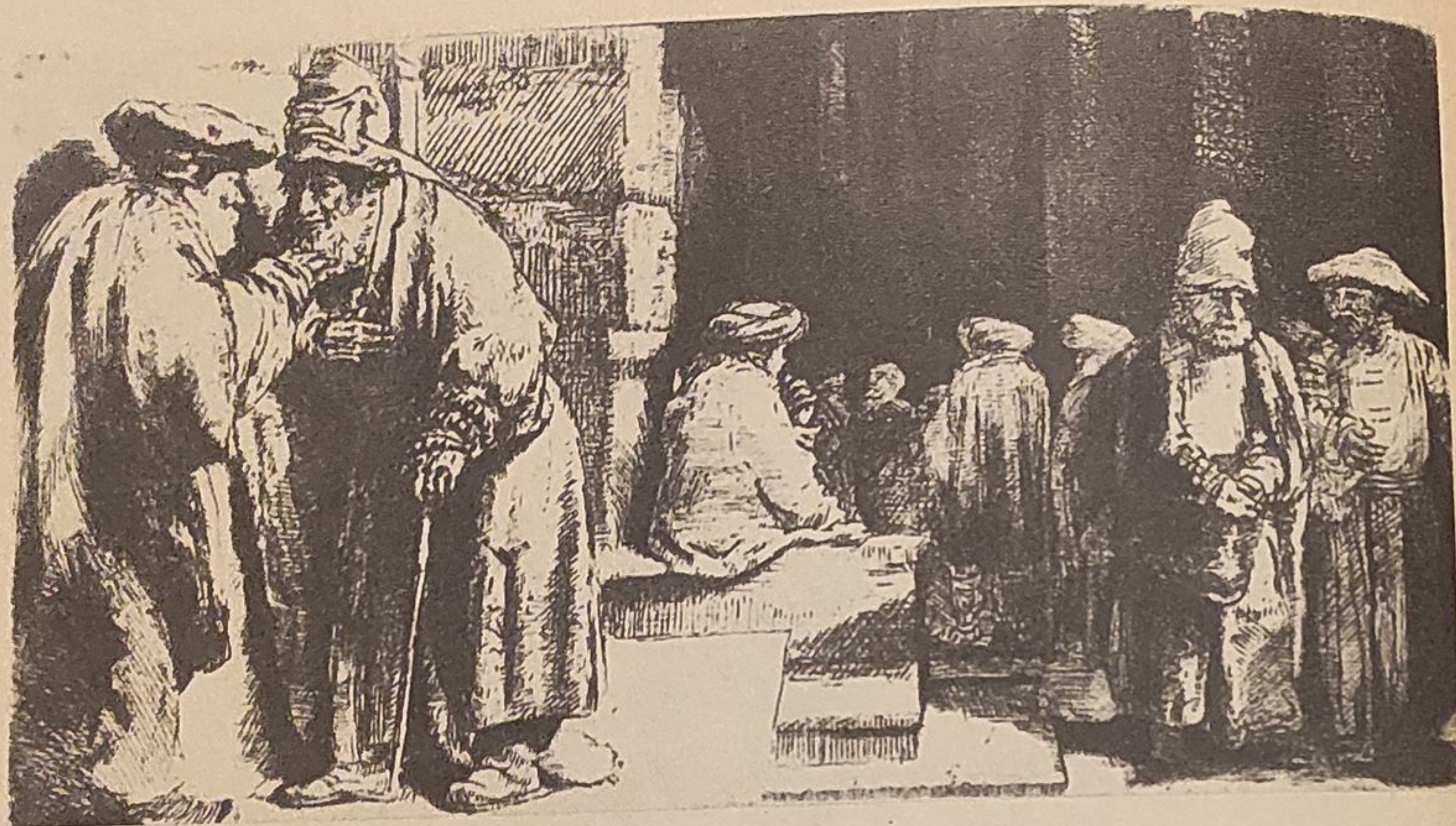
Desenatorul după model, aprox. 1642—1646 (Atelierul de pictură)
 acvaforte, dălțiță B. 192
 230×180 Münz 339
 nesemnată, nadată
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Isus vindecind bolnavii, 1642—1649 (*Hundertgul-*
denblatt)
acvalorte, pointe sèche B. 74
281 x 396 Münz 217
nesemnată, nedată
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
România, Cabinetul de stampe
Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România
Biblioteca V. A. Urechia, Galați (copie)



Isus vindecind bolnavii (*Hundertguldenblatt*)
detaliu

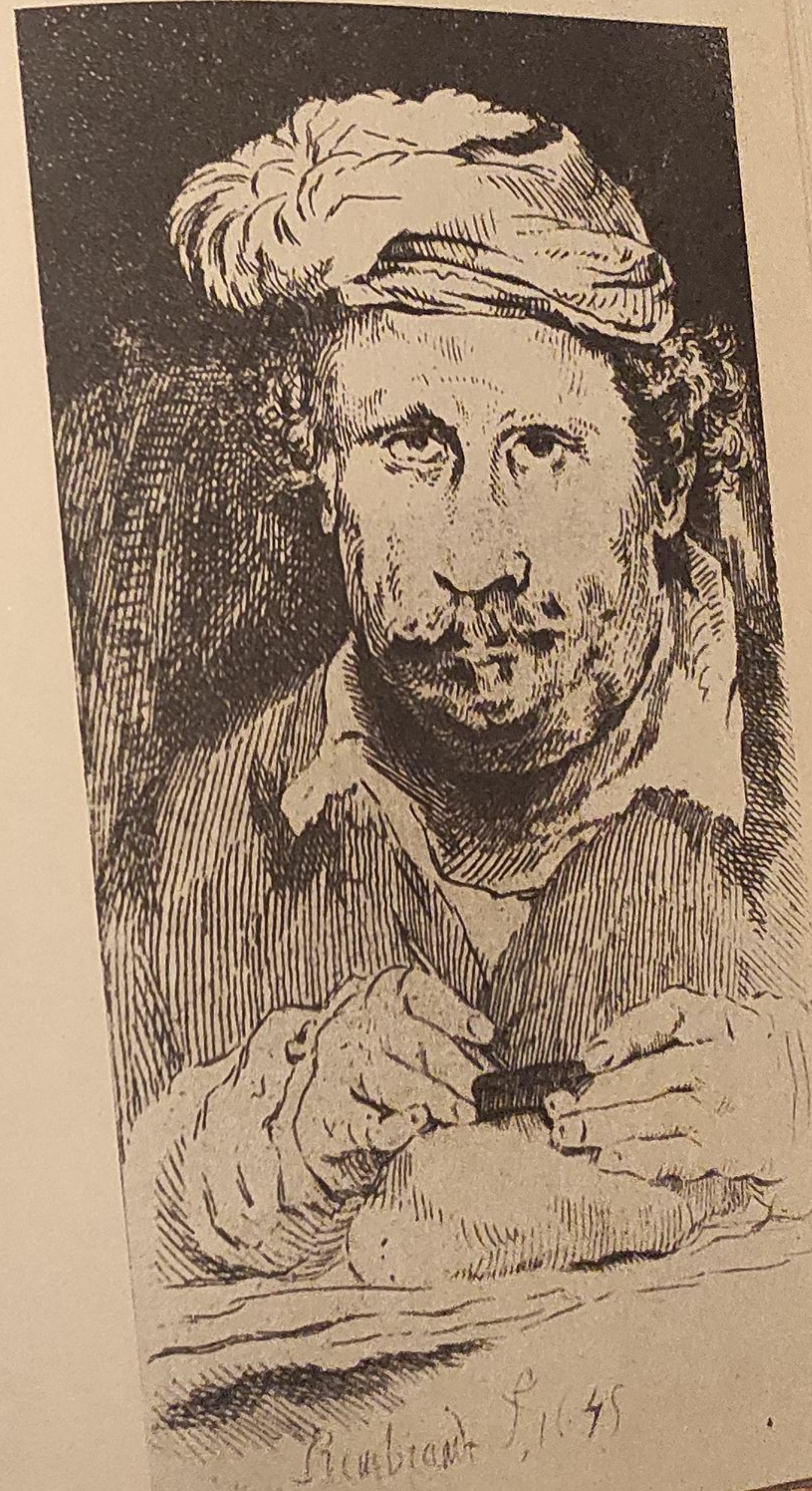


Sinagoga, 1648 (Evrei în fața sinagogii, sinagoga portugheză)
acvaforte, *pointe sèche* B. 126
70×130, stadiul 1 Münz 273
semnată și datată st. mijloc sus, Rembrandt F. 1648
Prelucrare Basan (?)
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Peisaj marin și pescar cu undiță, 1650-52
acvaforte
70×176
ne-semnată, nedată
copie de Watelet, tiraj inversat
Tiraj târziu, sec. XIX
Biblioteca V. A. Urechia, Galați

Autoportret gravind, 1648 / 1658 Münz /
acvaforte, *pointe sèche*
160×130 Münz 28
semnată și datată stînga jos, Rembrandt F. 1648
Biblioteca V. A. Urechia, Galați





Clement de Jonghe, negustor de stampe, 1651
 acvaforte B. 272
 203×160, stadiul 5
 semnată și datată dr. jos, Rembrandt F. 1651
 Tiraj târziu, sec. XIX, după placa retușată
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați

Doi bărbați la scăldat, 1651
 acvaforte B. 195 Münz 138
 126×148, stadiul 2
 semnată și datată stînga jos, Rembrandt F. 1651
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe



Rembrandt f. 1651

*Țăran cu soția și copilul, 1652 (Familie de țărani
la drum)*
acvaforte cu urme ale unei lucrări anterioare pe
aceeași placă B. 131
113×92
nesemnată, nedată
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca V. A. Urechia, Galați

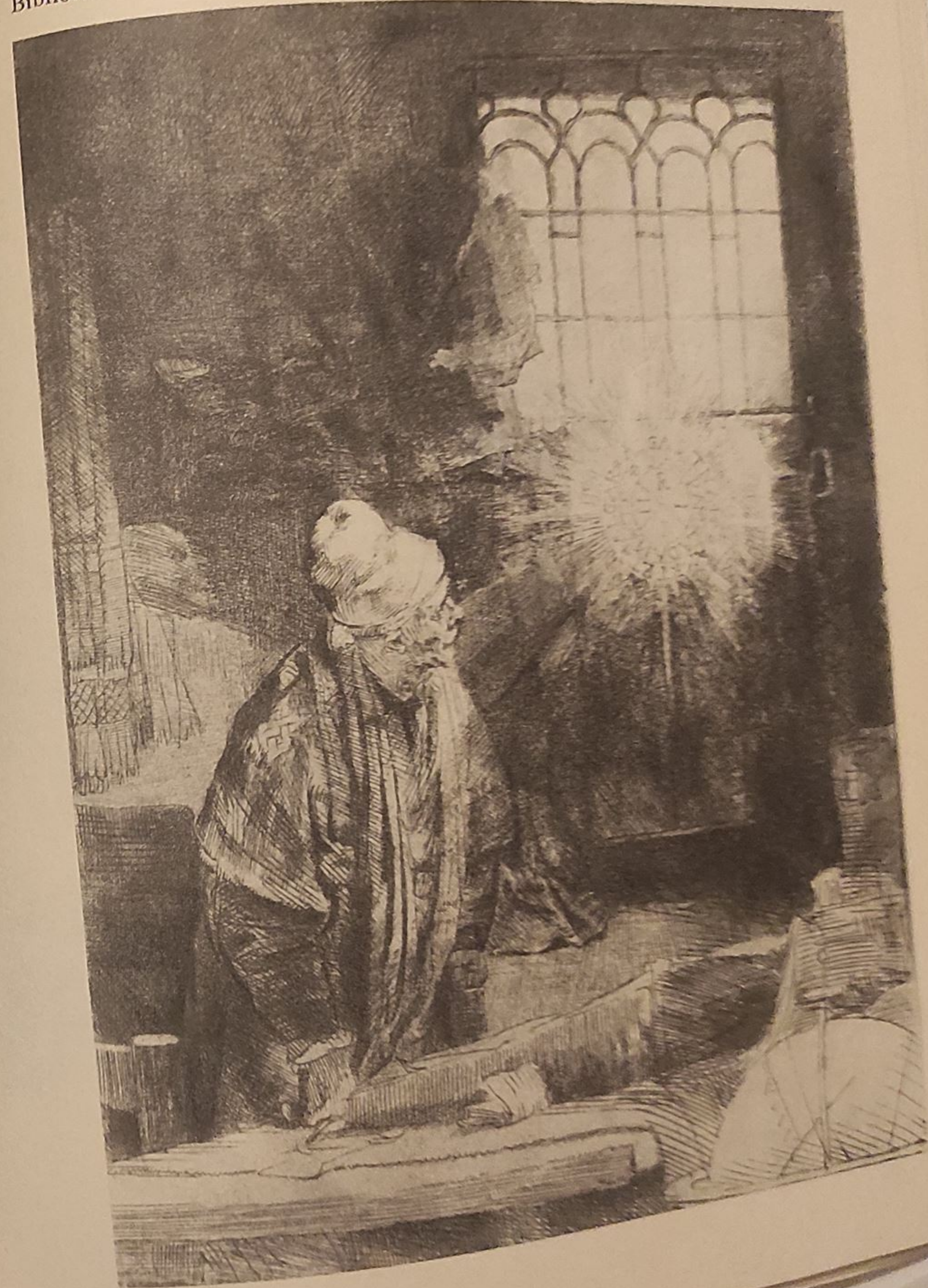


David în rugăciune, 1652
acvaforte. *pointe sèche*, stadiul 2
B. 41
147×98 Münz 182
nesemnată, nedată
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
România, Cabinetul de stampe
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Predica lui Isus, 1652—1656 (La petite tombe)
 acvaforte, pointe sèche B. 67
 158×210, stadiul 2 Münz 236
 nesemnată, nedată
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe

Doctorul Faustus, 1652—53 [Münz /
gravură, pointe sèche, dăltiță B. 270
212×162, stadiul III Münz 275
 nesemnată, nedată
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați





Isus întorcându-se cu părinții de la Templu, 1654
 acvaforte, *pointe sèche* B. 60
 94 x 114 Műnz 231
 semnată și datată mijloc jos, Rembrandt, fec. 1654
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați

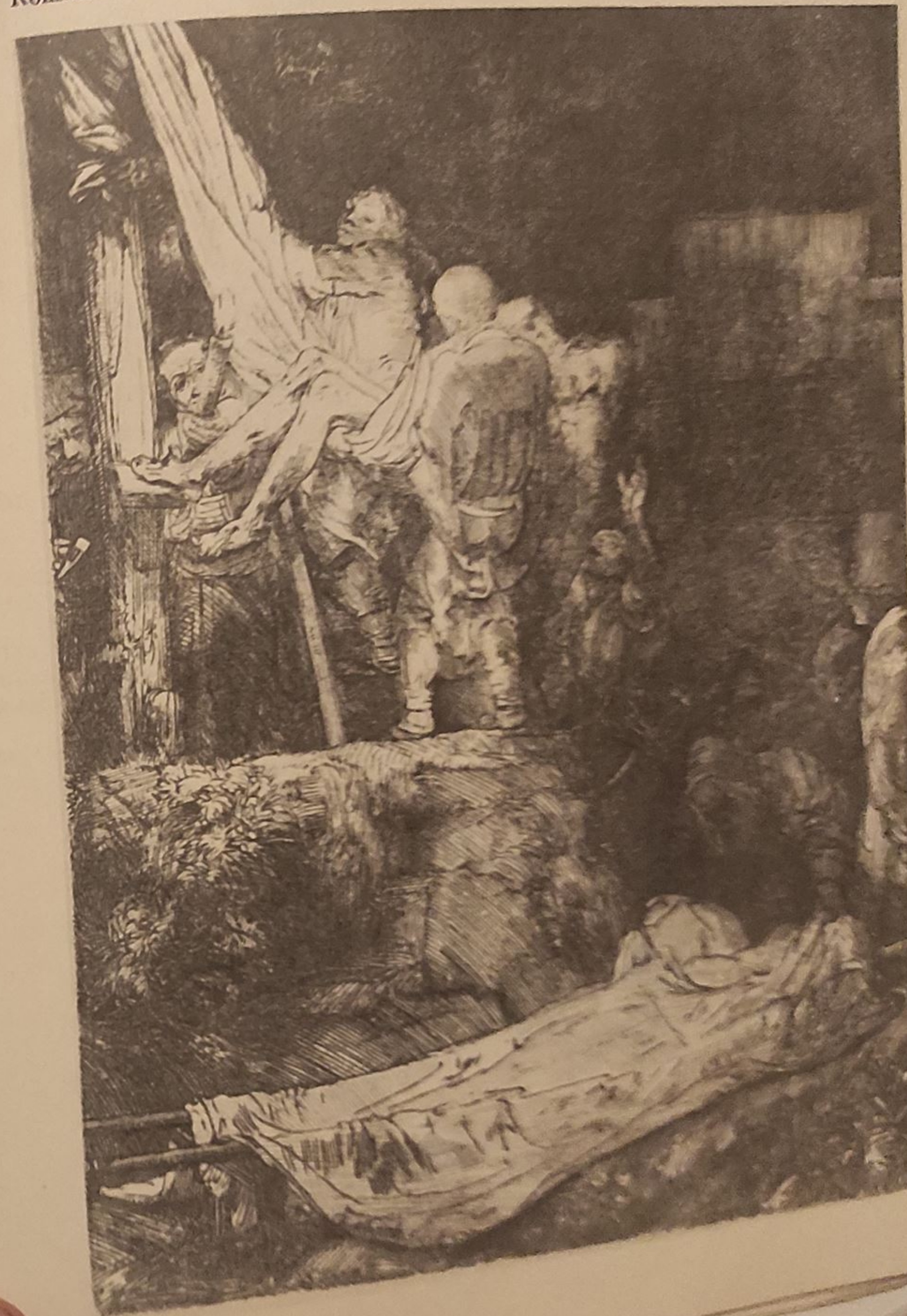


Isus printre învățați, 1654
 acvaforte, *pointe sèche* B. 64
 94 x 144, numai stadiul I Műnz 230
 semnată și datată Rembrandt F. 1654
 Tiraj sec, XVIII Basan
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Adorația păstorilor, cu luminare, aprox. 1654
 acvaforte, pointe sèche
 110 x 134 Műnz 226
 semnată stînga jos Rembrandt
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe

Coborîrea de pe cruce cu faclă, 1654
 acvaforte și pointe sèche B. 83
 210 x 161, numai stadiul 1 Műnz 232
 semnată și datată mijloc jos, Rembrandt F. 1654
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe

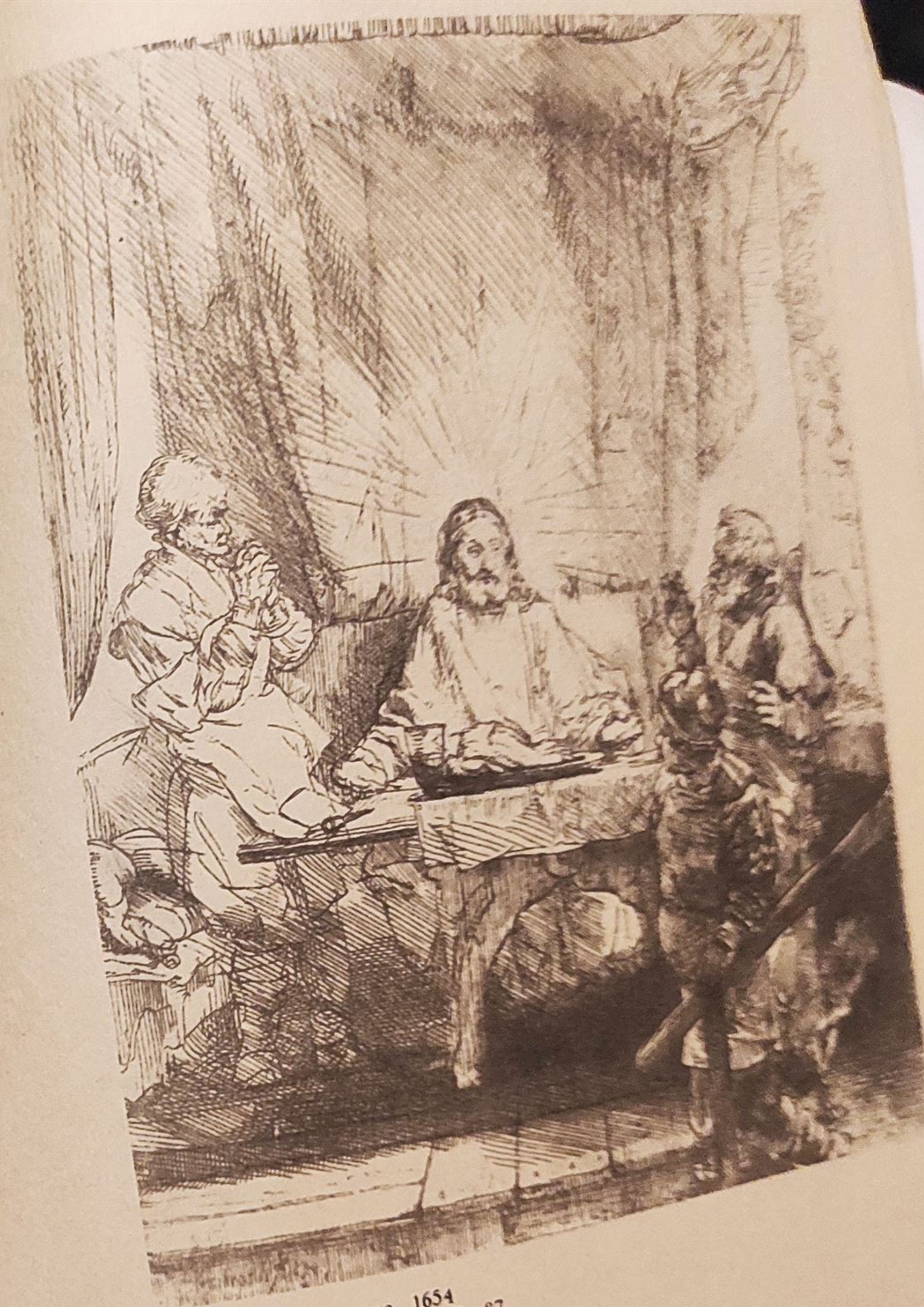




Fuga în Egipt, 1654
(Trecerea pîrîului)
acvaforte, *pointe sèche*
B. 55
94×144, numai stadiul I
Münz 228
semnată și datată
Rembrandt F. 1654
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca V. A. Urechia,
Galați



Circumcizia, 1654
acvaforte,
B. 47
97×143 stadiul I Münz 227
semnată și datată st. sus,
Rembrandt F. 1654
Tiraj sec. XVIII Basan
Biblioteca Academiei
Republicii Socialiste
România,
Cabinetul de stampe
Biblioteca V. A. Urechia,
Galați



Pelerinii din Emmaus, 1654
acvaforte, *pointe sèche* B. 87
215×165, stadiul III Münz 233
Tirajul sec. XVIII Basan
Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
România, Cabinetul de stampe
Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Avraam la masă cu trei îngeri, 1656
 acvaforte și pointe sèche B. 29
 165 x 136 Münz 185
 semnat și datat Rembrandt F. 1656 st. jos
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe

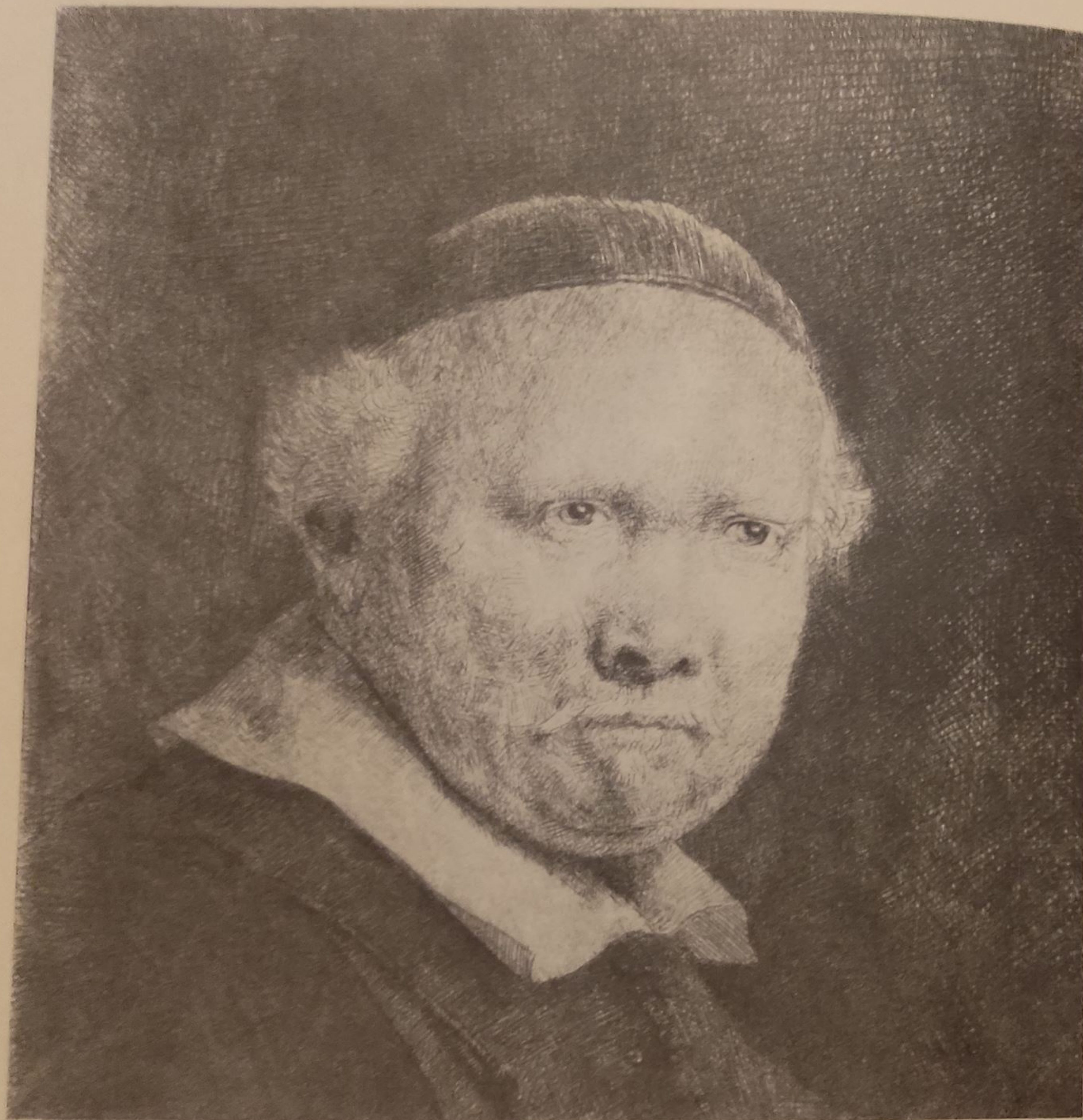
Titus, fiul lui Rembrandt, aprox. 1656
 acvaforte și pointe sèche B. 11
 neșemnată, nedată Münz 74
 Muzeul de Artă al Republicii Socialiste România



Portret de bărbat în fotoliu, 1656 (Jan Lutma)
 acvaforte B. 276
 200 × 150, stadiul III Münz 77 II
 semnat și datat mijloc sus, Rembrandt F. 1656
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați
 Autenticitate în dubiu (G. Oprescu)



Nud, 1658 (Femeie spălându-și picioarele într-un
 lighean)
 dăltiță, planșă tăiată B. 200
 157 × 80, stadiul II Münz 140
 nesemnat, nedatat
 Tiraj sec. XVIII Basan
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați

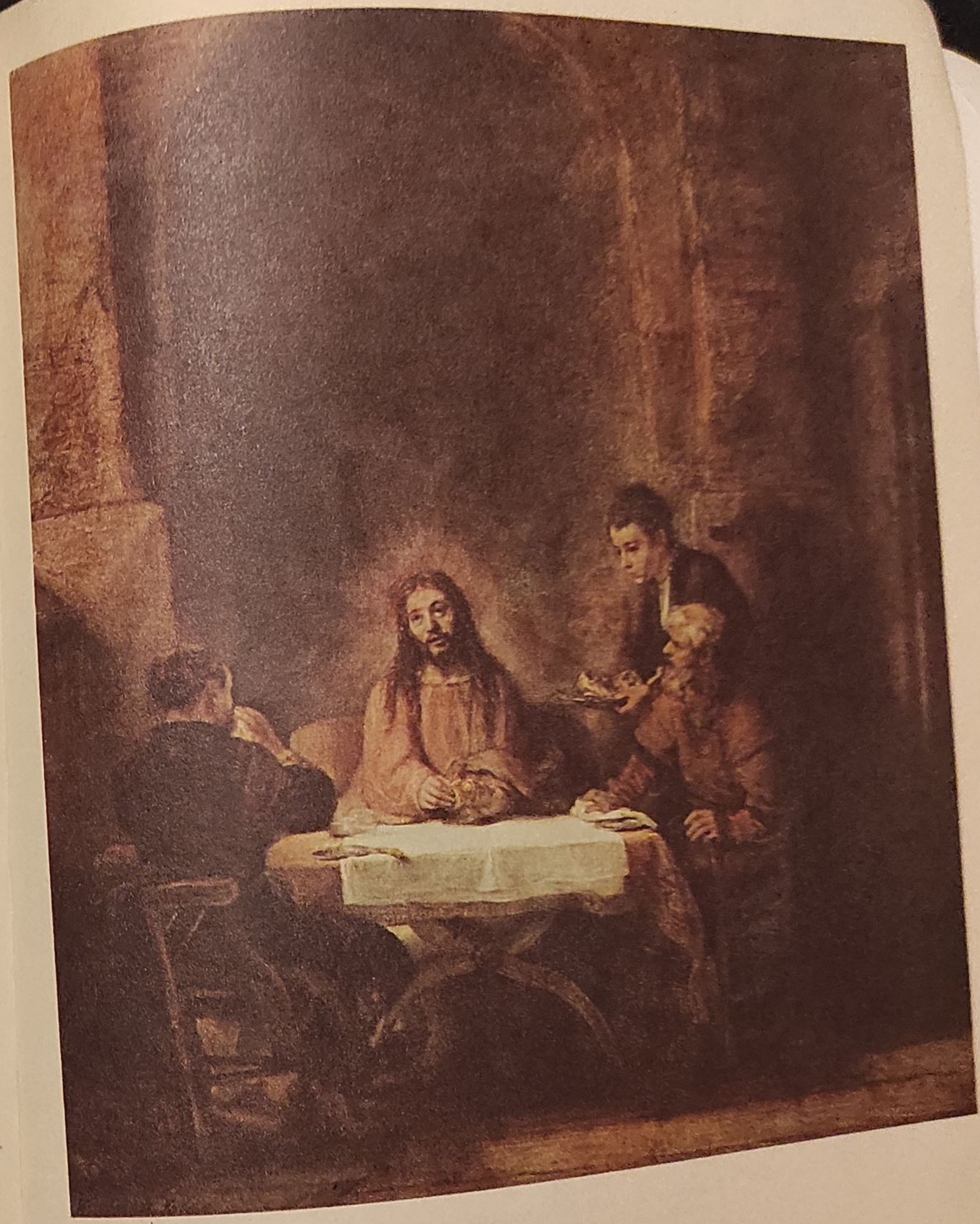
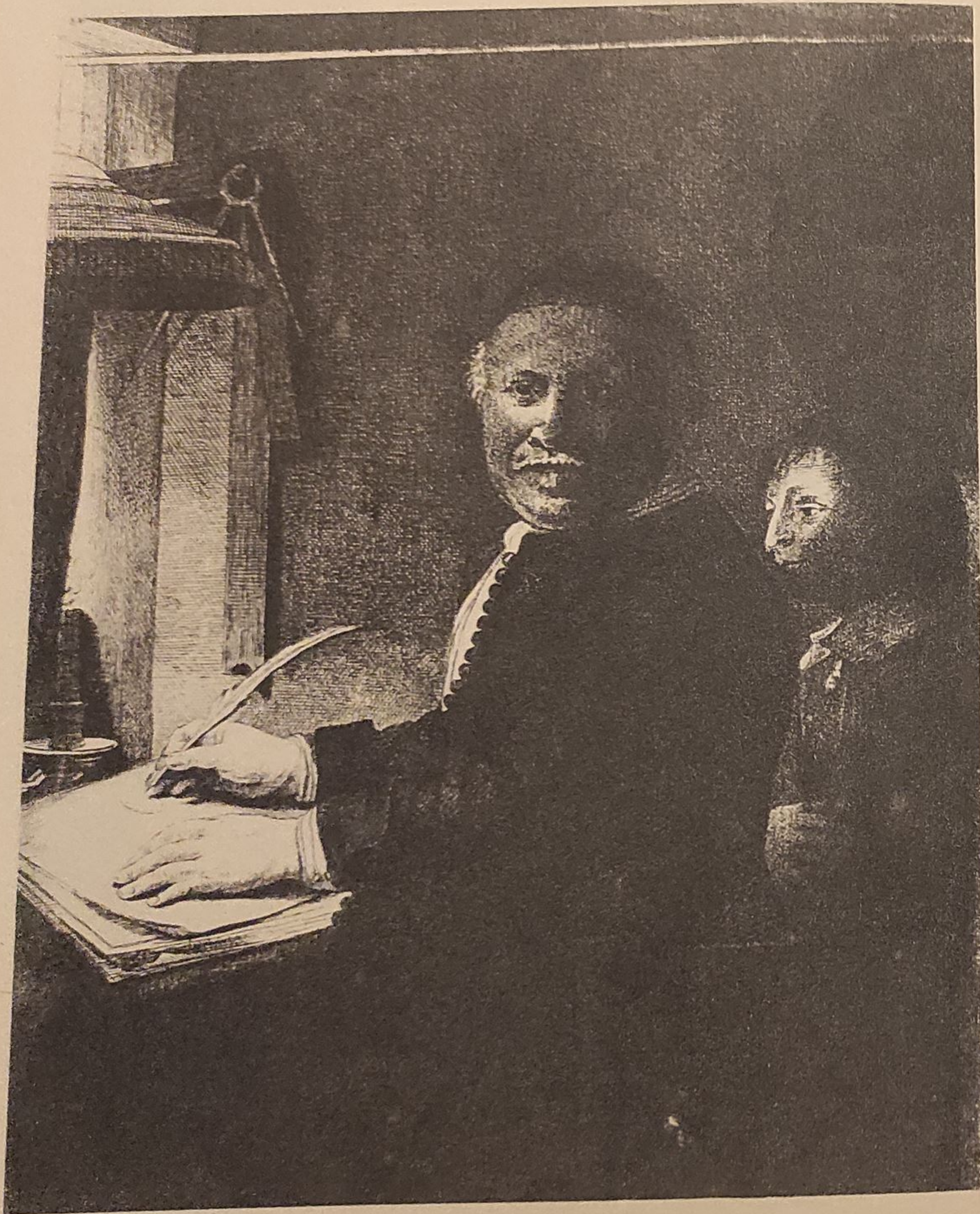


Marele Coppenol, 1658
 acvaforte, planșă tăiată B. 283
 162 × 138, stadiul 5 Mûnz 78
 nesemnată, nedată
 Tiraj sec. XVIII Basan
 După Mûnz, nu aparține lui Rembrandt
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe

Petru și Ioan la poarta templului, 1659
 acvaforte, *pointe sèche*, dălțiță B. 94
 180 × 216, stadiul II Mûnz 239
 semnată și dată mijloc jos, Rembrandt F.
 1659
 Biblioteca Academiei Republicii Socialiste
 România, Cabinetul de stampe
 Biblioteca V. A Urechia, Galați



Micul Coppenol, 1660
 acvaforte B. 28.
 140×130 Münz 80 II
 nesemnată, nedată
 Biblioteca V. A. Urechia, Galați



Pelerinii din Emmaus, 1648
 Ulei pe lemn, 68×65
 Paris, Luvru

11

REMBRANDT

Lei 25



EDITURA MERIDIANE